MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXX, NR. 2

DIN SUMAR

2/2019

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU CARMEN PETRA BASACOPOL

OANA DIANA ZAMFIR
CARAGIALE ÎN TONURI DE CABARET

MARIA GRĂJDIAN
ON MUSICAL VULNERABILITY

GEORGE BĂLAN
UN MELOMAN INSOLIT SE DESTĂINUIE (I)

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU CARMEN PETRA BASACOPOL **3**
OANA DIANA ZAMFIR
CARAGIALE ÎN TONURI DE CABARET. DIALOG CU COMPOZITORUL DAN DEDIU **10**

ISTORIOGRAFIE

CRISTINA ȘUTEU
REVISTA *MUZICA* LA CEAS ANIVERSAR (1908-2018) (IV) **18**

STUDII

MARIA GRĂJDIAN
ON MUSICAL VULNERABILITY
THE JOY OF LIFE AND THE POWER OF LOVE AS EXPRESSED IN HISAISHI JOE'S ANIME SOUNDTRACKS **55**

ESEURI

GEORGE BĂLAN
UN MELOMAN INSOLIT SE DESTĂINUIE (I) **82**
GEORGE BALINT
PRIVIREA ESTETICĂ (X) **92**

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH CARMEN PETRA BASACOPOL **3**
OANA DIANA ZAMFIR
CARAGIALE IN CABARET TONES. A CONVERSATION WITH COMPOSER DAN DEDIU **10**

HISTORIOGRAPHY

CRISTINA ȘUTEU
THE *MUZICA* MAGAZINE AT ITS ANNIVERSARY (1908-2018) (IV) **18**

STUDIES

MARIA GRĂJDIAN
ON MUSICAL VULNERABILITY
THE JOY OF LIFE AND THE POWER OF LOVE AS EXPRESSED IN HISAISHI JOE'S ANIME SOUNDTRACKS **55**

ESSAYS

GEORGE BĂLAN
THE CONFESSION OF AN ORIGINAL MUSIC LOVER (I) **82**
GEORGE BALINT
THE AESTHETIC GAZE (X) **92**

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Carmen Petra Basacopol

Andra Apostu

Materialul care urmează este unul mic, prea mic pentru cea pe care o descrie. Nici nu știu cum aș putea creiona imaginea unui așa compozitor pentru care nu mi-ar ajunge a scrie pagini întregi... Am cântat-o pe Carmen Petra Basacopol de când eram copil, la pian, iar acum o 'cânt' cu penița, păstrând aceeași dragoste pentru muzica ei, aceeași smerenie și admirație greu de cuprins în cuvinte. Am reușit să completez, în sfârșit, portretul compozitorului din partitură cu imaginea omului din spatele muzicii, într-una dintre cele mai emoționante întâlniri din întreg parcursul meu muzical și muzicologic.

Andra Apostu: Doamnă Carmen Petra Basacopol, noi, cei de acum, suntem norocoși să avem alături un om atât de frumos așa ca dumneavoastră, care, deși poartă în suflet o adevărată istorie a reușit să își păstreze lumina, simplitatea și dragostea pentru muzică. Vorbiți-ne despre dumneavoastră, dați-ne un fragment dintr-o lume pe care mulți dintre cei de astăzi nu și-o mai amintesc sau poate chiar nu o cunosc. Cum

https://biblioteca-digitala.ro

ați început studiile muzicale? Înțeleg că până la Conservator nu ați urmat cursurile unei școli de muzică dar ați studiat muzica. Știu că proveniți dintr-o familie cu educație muzicală și că și celelalte două surori ale dvs. au studiat pianul. Sunteți, totuși, singura care a ales să facă din muzică drumul vieții ei?

Carmen Petra Basacopol: Întrebările dumneavoastră se referă la un trecut îndepărtat dar plin de amintiri. Mama mea, după ce și-a încheiat studiile muzicale la Conservatorul timișorean, la rugămințile mele, mă inițiază în tainele pianului. După absolvirea liceului muzica devine centrul vieții mele. În cadrul Conservatorului de muzică bucureștean am avut parte de profesori excepționali, Maestrul Ioan Chirescu, care, deși eram studentă, m-a introdus în celebrul cor *Carmen,* sau profesoara de pian Silvia Căpățână care mi-a acordat o atenție deosebită. Cel mai mult m-a impresionat Maestrul Mihail Jora,

eminentul compozitor și profesor, care m-a călăuzit ani de zile cu răbdare și înțelegere și de asemenea, Paul Constantinescu, profesorul meu de armonie. Nu-l pot uita pe profesorul Theodor Rogalski, de la disciplina orchestrație, care în pauzele cursului său asculta cu un interes deosebit improvizațiile mele, încurajându-mă.

Doresc să menționez că în toți anii de studiu muzical am avut întotdeauna „foarte bine”, absolvind Conservatorul cu diplomă de merit.

A.A.: Nu oricine se poate mândri cu un doctorat la Sorbona unde ați reprezentat muzica românească la cel mai înalt nivel. De ce ați ales, ca subiect, muzica lui George Enescu, a lui Mihail Jora și a lui Paul Constantinescu?

https://biblioteca-digitala.ro

C.P.B.: În mod obiectiv consider că acești trei corifei au avut un aport esențial în crearea școlii românești de compoziție, fără să neg contribuția valoroasă a altor compozitori români. George Enescu este, de fapt, compozitorul care a făurit școala românească de compoziție pe care au urmat-o majoritatea compozitorilor români. Mă consider adeptul acestei școli! Trebuie să recunoaștem că George Enescu a realizat pentru prima dată dificila simbioză între substanța spiritualității românești și cele mai bune tradiții europene, ridicând, astfel, creația muzicală românească la cote deosebit de înalte.

Compozitorul Mihail Jora este considerat creatorul baletului și al liedului românesc. El a creat, printr-un proces personal de transfigurare, stilul recitativic al liedului în care valorifică resursele bogate ale baladelor și ale cântecelor lirice românești.

Creația lui Paul Constantinescu constituie o mărturie a originalității stilului său. Creatorul a două oratorii extrem de importante și a unor piese instrumentale, lucrări scrise în spiritul muzicii psaltice, reflectă peisajul spiritual autohton, strâns legat de structura cântecului popular.

A.A.: Ați fost, în anii `60 la Darmstadt. Cum a fost experiența dvs. acolo, mai cu seamă că ați mărturisit într-un interviu că muzica dodecafonică, de pildă, nu vi se potrivește deși ați avut o lucrare prezentată cu succes la Uniunea Compozitorilor?

C.P.B.: Experiența anilor 60 la Darmstadt a constituit un prilej de a cunoaște viziunile moderne în muzică. De vreme ce au existat asemenea viziuni era absolut obligatorie cunoașterea lor de toți muzicienii, indiferent de opțiunea lor. Personal, am avut drumul meu pe care l-am urmărit în toate creațiile mele.

A.A.: Vă considerați un compozitor romantic modern? Pentru că muzica dumneavoastră este una romantică, lirică dar în același timp actuală, proaspătă, fără a părea învechită. Într-o perioadă postmodernă în care se fac reale eforturi să seinoveze, fie prin tehnici fie prin limbaj... dumneavoastră ați rămas fidelă unui stil inconfundabil. Ce anume vă dictează acest stil? De unde vine el?

https://biblioteca-digitala.ro

C.P.B.: E foarte poetic spus că sunt un compozitor romantic modern și doresc să rămân astfel. Trebuie, însă, să menționez că limbajul meu muzical exprimă esența cea mai autentică a unei reverii nostalgice ce ne aduce aminte de „dor", sentimentul specific etosului românesc. Cele mai intense sentimente le-am redat însă cu discreție și sobrietate. În felul acesta mi-am creat o lume lirică personală.

A.A.: Foarte mulți cronicari vorbesc despre un „rafinament stilistic" atunci când descriu muzica dumneavoastră? Ce înseamnă să ai acest rafinament? Se poate dobândi, construi?

C.P.B.: Rafinamentul stilistic depinde de sensibilitatea compozitorului și de nivelul cunoștințelor acumulate în decursul anilor. De cele mai multe ori compozitorul nu conștientizează gradul de rafinament stilistic al compozițiilor sale.

A.A.: Ce este inspirația?

C.P.B.: De câte ori te închizi în camera ta de lucru și începi să compui apare și inspirația, care însă te va urmări până ce termini de compus lucrarea respectivă.

A.A.: Compuneți neobosit, pentru diverse formule timbrale, dar este clară dragostea dumneavoastră pentru flaut, voce, harpă, instrumente delicate, diafane...

C.P.B.: Predilecția mea pentru anumite instrumente este adevărată. Poți să compui pentru un instrument predilect când îl auzi în interiorul sufletului tău și când ai toate datele necesare pentru cunoașterea lui.

Nu am atins niciodată harpa dar am scris multă muzică pentru acest instrument. Cele șase *Preludii pentru harpă* au devenit obligatorii pentru concursului de harpă de la Amsterdam. Compoziția *Concertino pentru harpă, orchestră de coarde și timpane* a fost elogiată de marele harpist spaniol Zabaleta iar Sonata pentru harpă a fost piesa favorită a harpistului Ion Ivan Roncea, care a cântat-o în multe țări. Sonata pentru flaut și harpă a fost premiată la Concursul Internațional de la Mannheim Ludwigshafen, a fost cântată în zeci de țări, pe trei continente și încă se cântă și astăzi (SACEM Paris).

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Creația dumneavoastră abordează multe genuri muzicale. Aveți, totuși, un gen preferat?

C.P.B.: Cred că genul preferat este genul concertant. După concertul pentru vioară, interpretat atât de minunat de regretatul maestru Ștefan Ruha și de maestrul Gabriel Croitoru, am scris concertul pentru violoncel și orchestră interpretat de marele artist Marin Cazacu. De asemenea, concertul pentru pian și orchestră este încă interpretat, cu deosebită competență, sensibilitate și dăruire de excepționalul pianist Viniciu Moroianu. Concertul pentru orchestră de coarde a fost deseori cântat și apreciat iar Concertul pentru flaut și orchestră a fost interpretat de nenumărate ori de talentatul flautist Ion Bogdan Ștefănescu. Concertino pentru harpă a fost interpretat aproape în fiecare an de talentata harpistă Elena Ganțolea. Dublul concert pentru flaut, harpă și orchestră a pus în lumină interpretările sensibile și competente ale maestrului harpist Ion Ivan Roncea și ale flautistului Ion Bogdan Ștefănescu.

A.A.: Ați abordat și genului operei și al baletului...

C.P.B.: Am scris opera *Apostol Bologa*, după romanul *Pădurea spânzuraților* al romancietului Liviu Rebreanu, care fiind imprimată s-a putut asculta de nenumărate ori la emisiunile radiogonice. Am scris pentru copii opera *Inimă de copil* după romanul *Cuore* al scriitorului Edmondo de Amicis, operă în două acte care s-a jucat la Opera Națională din București timp de 5 ani. Am scris nenumărate balete dintre care menționez *Miorița* pe un libret al maestrului Oleg Danovski. Acest balet care a fost premiat de Academia Română a fost interpretat de dansatorii școlii de dans al Maestrului Danovski de la Constanța. De menționat mai este baletul *Ciuleandra,* interpretat de Corpul de balet al Operei Române din Cluj-

https://biblioteca-digitala.ro

Napoca, lucrare care a obținut premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. Baletul *Fata Mării* s-a bucurat câțiva ani de spațiul oferit de Opera Națională din București. Libretul păstrează o poveste americană a unei populații străvechi. El se referă la frumusețile existente de pe fundul mării. De fapt, adâncimile apelor ascund o lume mirifică, plină de mistere și puritate spirituală, o lume pe care toți o dorim.

A.A.: Muzica dvs. este una deosebit de descriptivă. Parcă ar aparține unui impresionism de tip românesc, cu puternice rădăcini în filonul folcloric. Mă înșel?

C.P.B.: Cred că unele piese muzicale sunt descriptive, cum apreciați dumneavoastră. Mă refer la Suita pentru pian *Impresii din Muzeul Satului* dar și altele. Acest impresionism are însă rădăcini în filonul muzicii românești, pigmentat cu acel sentiment nostalgic al dorului care apare în multe ipostaze.

A.A.: Sunt lucrări care creează adevărate imagini sonore, muzici care se potrivesc de minune chiar și zonei cinematografice. Nu ați fost tentată să scrieți muzică ce ar fi completat „tabloul" unui film, de pildă?

C.P.B.: Nu am fost niciodată tentată să scriu pentru cinematografie.

A.A.: Ați dedicat timp și resurse creatoare impresionante literaturii de tip religios. Ați și publicat această muzică sub titlul *Muzica sacră* în 2010 la Editura Muzicală. Ați compus multe opusuri de acest gen, mai cu seamă după anii `90. De ce marea lor majoritate (a lucrărilor de muzică sacră) sunt lucrări dedicate vocii umane și mai puține unei formule strict orchestrale?

C.P.B.: Muzica sacră este prezentă în creațiile mele. Psalmii Regelui David, *Rugăciunea* lui Eminescu chiar și versurile incandescente ale lui Paul Verlaine au fost compuse pentru voce și pian. Am însă și formațiuni mai diferite pentru versurile regelui David, care cânta și se acompania singur la harpă și anume voce de bas asociată cu harpa și percuția. De asemenea, am scris pentru orgă *7 Viziuni ale Profestului Ezechiel* care s-a cântat într-o biserică din Germania și am primit mulțumiri din partea organistului.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Aveți lucrări în care ați folosit versuri ale unora dintre cei mai iubiți poeți români, Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Nina Cassian, Lucian Blaga... Cum alegeți aceste versuri? Care este „ordinea", lectura vă inspiră ori mai întâi auziți muzica și mai apoi mergeți la text?

C.P.B.: Fiecare poezie își are muzica ei. În ceea ce privește „cum aleg versurile", mi se pare firesc întâi să citesc și apoi să scriu muzica.

A.A.: Mama dvs. picta și sculpta foarte frumos, există chiar și un mic muzeu, la Sibiel, unde îi pot fi admirate lucrările. Care a fost relația dvs. cu arta plastică de-a lungul timpului? Ați încercat să vă exprimați în această zonă ori ați colaborat cumva cu vreun artist plastic?

C.P.B.: În ceea ce privește relația mea cu arta plastică, domeniu în care lucra mama mea și pe care îl apreciam în mod deosebit, trebuie să spun că nu am părăsit niciodată muzica.

A.A.: Vorbiți-ne despre planurile dvs. actuale, lucrați la ceva anume?

C.P.B.: Un artist nu vorbește de planurile sale!!!

A.A.: Cum percepeți dvs., după o îndelungă experiență de viață, generația actuală de tineri și de tineri muzicieni?

C.P.B.: Sunt încă mulți tineri talentați și dacă sunt puțini, bine că există.

SUMMARY

Andra Apostu

A Conversation with Carmen Petra Basacopol

Carmen Petra Basacopol: I am a modern romantic composer and wish to stay this way. I must however mention that my musical discourse expresses the most authentic essence of a nostalgic reverie, of "longing", a feeling specific to Romanian spirituality. The most intense feelings I have however conveyed with discretion and sobriety. Thus I have created my own personal lyrical universe.

https://biblioteca-digitala.ro

Caragiale în tonuri de cabaret

Dialog cu compozitorul Dan Dediu

Oana Diana Zamfir

Dan Dediu s-a impus cu autoritate în peisajul artistic românesc și internațional ca fiind un muzician complet, una dintre puţinele personalităţi ale vieţii muzicale actuale ce a reuşit să combine armonios, la parametri maximi, arta compoziţiei cu latura interpretativă pianistică, dar şi cu pedagogia sau cu abordări muzicologice extrem de valoroase.

Format la Bucureşti, sub atenta îndrumare a lui Ştefan Niculescu şi Dan Constantinescu, Dan Dediu a avut ocazia de a-şi completa studiile la Viena, primind influenţa benefică a compozitorului Francis Burt, o personalitate marcantă a vieţii culturale din Austria.

Grant-urile de creaţie şi de cercetare pe care le obține îi confirmă valoarea și îl validează ca artist, iar enumerarea include bursele Herder şi Alban Berg – Viena, dar și cele oferite de câteva prestigioase instituții cum sunt IRCAM – Paris, New Europe College – Bucureşti, Colegiul de Ştiinţe – Berlin, Villa Concordia – Bamberg. Toate acestea au marcat pași esenţiali în ceea ce priveşte evoluţia componistică a artistului, plasându-l în scurt timp în prim-planul vitrinei culturale românești și internaționale.

Catalogul creaţiei sale include peste 160 de opusuri, ce îmbrăţişează o mare varietate de genuri muzicale, iar din această bogată listă menționăm doar câteva piese, menite să ilustreze totodată o amplă diversitate de teme: 5 simfonii (*Lumières secrètes*, *Embargo*, *Capriccioso*, *Simfonia a IV-a pentru vioară obligată și orchestră, Simfonia a V-a*), piese pentru orchestră precum *Narcotic Spaces*, *Ornements*, *Studii-Motto*, *Spaima*, *Frenesia*, *Mantrana*, *Grana*, *Verva*, *Primavera*, *Rain Music, Atlantis*, *Levante, Destinal*, ciclul *Hyperkardia*;

https://biblioteca-digitala.ro

concerte pentru saxofon (*Chansons gotiques*), trompetă (*Hymnus phantasticus*), trombon, violă (*Luminișul Urlătorului*), vioară (*Nuferi*), un dublu concert (*Vitrines & vitraux*), un triplu concert (*Febra*) și o concert-operă (*Wagner Under*); 6 cvartete de coarde; muzică pentru pian; coruri; muzică electronică; 4 opere (*Post-ficţiunea*, *Münchhausen*, *Eva!*, *O scrisoare pierdută* – după piesa omonimă a lui Ion Luca Caragiale).

Vom centra însă interviul de faţă asupra celei mai recente dintre operele compozitorului Dan Dediu, cea care îşi propune să îl readucă pe Caragiale în cea mai strictă actualitate sonoră. Transpunerea muzicală a comediei la care compozitorul Dan Dediu recurge, se remarcă prin limbajul modern, cu accentuarea notei parodice din textul lui Caragiale, şi printr-un amestec neobişnuit de stiluri, ce serveşte din plin acţiunea şi limbajul specific dramaturgului.

Dan Dediu – opera ”O scrisoare pierdută” (imagini din repetiție).
Foto: Alexandru Constantinescu

Premiera absolută a lucrării a cărei regii, dar totodată şi a cărui libret îi aparţin lui Ştefan Neagrău, a avut loc pe scena Operei Naţionale din Bucureşti, în anul 2012. Munca dedicată acestei piese, după cum a afirmat însuşi compozitorul, a demarat încă din anul 2009, Dan Dediu reuşind să

https://biblioteca-digitala.ro

definitiveze în trei ani o compoziţie a cărei partitură complexă adună între coperţile sale peste 600 de pagini.

Oana Diana Zamfir: Printre aspectele care mi-au atras atenţia este tocmai durata scrierii operei, această perioadă intensă de trei ani, de la schiţarea primelor idei, până la finalizarea propriu-zisă a partiturii, iar apoi până la momentul premierei absolute, din anul 2012. Maestre Dan Dediu, aţi întâmpinat dificultăţi, într-o primă etapă, în ceea ce priveşte relaţionarea personajelor din lumea lui Caragiale cu universul muzical contemporan?

Dan Dediu: Desigur, la început aveam cu totul alte idei. După ce am primit libretul de la Ștefan Neagrău m-am cam speriat, pentru că nu îmi venea nicio inspirație. Am încercat mai multe începuturi, dar nu mi-a ieșit niciunul cum trebuie. Apoi, cam după vreun an m-am gândit să mă las păgubaș, că nu mergea, mă poticnisem. Cred că ”robinetul” inspirației a început să curgă atunci când am renunțat la a mai scrie operă contemporană. Mi-am spus: asta nu e operă, e operetă! Ba chiar: cabaret! Atunci am apelat la dansuri diverse și am reușit să ies din bucla nefericită a blocajului pe care, de fapt, mi-l provocasem singur.

Oana Diana Zamfir: Iată o ieșire originală și neașteptată din convenționalismul unui gen poate prea vetust astăzi pentru dramaturgia spumoasă a acestui scriitor. Apetenţa compozitorilor români pentru scrierile lui Caragiale este o evidenţă. În prima jumătate a secolului XX, compozitorii români iniţiază un demers prin care fac dovada măiestriei lor, a subtilităţilor armonice şi orchestrale originale cu specific naţional. Printre operele româneşti de mare valoare inspirate de acest autor se remarcă *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, ce are la bază comedia în patru tablouri a lui Ion Luca Caragiale. De altfel, alături de drama muzicală în 3 acte (5 tablouri) a lui Sabin Drăgoi, *Năpasta*, Emil Lerescu creează o operă extrem de complexă, pe textul creaţiei scenice *D'ale Carnavalului* (1978), recurgând şi el la scrierile lui Caragiale. Se remarcă, astfel, o preocupare constantă a compozitorilor români de a ilustra sonor textele creaţiilor scenice ale acestui scriitor.

https://biblioteca-digitala.ro

Ce v-a determinat să vă îndreptaţi atenţia asupra acestei celebre piese de teatru ce poartă autograful lui Caragiale, şi anume *O scrisoare pierdută*? A înclinat în balanța alegerii pe care ați făcut-o bogăția textului și potențialul lui de transpunere în muzică sau poate consonanța lui evidentă cu vremurile pe care le trăim?

Dan Dediu: Nici una, nici cealaltă. Totul a venit pe o filieră conjuncturală. Nu am putut să-l refuz pe Neagrău, și nici pe Tiberiu Soare. La început nu prea aveam chef de Caragiale, pentru că nu-i găseam ”șpilul” de loc. Mi-a fost cam frică, recunosc. Plus că, având în distribuție șapte bărbați și o singură femeie mi-a fost foarte greu să fac o operă de trei ore. Am încercat, inițial, să gândesc vreo două roluri în travesti: Pristanda să fie femeie și, la fel, Dandanache. Nu mi-a ieșit această combinație. Era mult prea excentrică. Așa că, după ce am zăbovit îndelung, m-am apucat să schițez prologul, care a început să curgă foarte natural. Atunci mi-am spus: ”Ce-ar fi să mă las pe aripile textului și să nu mai opresc muzica să curgă?” Așa am făcut și m-am trezit că, în două luni, terminasem aproape jumătate din actul întâi. Tot așa am scris și restul, rapid și febril, în reducție de pian cu voci, apoi am stat un an și jumătate să orchestrez și să scot știme. Pe anumite pasaje le-am sărit inițial, apoi am revenit asupra lor și le-am dat altă formă. Bunăoară, tăiasem la început aria lui Cațavencu. Considerasem că e prea multă ”gargară” și mult prea mult text. Cu alte cuvinte, nu avem nicio inspirație și dădeam vina pe libret. După ce am terminat prima schiță a actului al doilea m-am gândit că n-ar fi rău să reiau anumite fragmente și să le regândesc. Astfel, am revenit asupra deciziei de a tăia aria lui Cațavencu și cred că bine am făcut, căci mi-a ieșit un fragment muzical de care sunt mulțumit.

Oana Diana Zamfir: Aceste date, din ”laboratorul” intim al creației sunt foarte relevante și arată tatonările multiple și drumul sinuos al compoziției muzicale până la ”produsul finit”. Din perspectiva contemporaneităţii, se poate afirma faptul că şi pentru literaţi Caragiale poate fi privit ca fiind un subiect cu multe faţete încă neexplorate (printre ei se numără scriitoarea clujeană Marta Petreu, care publică în anul premierei operei

https://biblioteca-digitala.ro

dumneavoastră cartea *Filosofia lui Caragiale*[1]). Consideraţi iniţiativa dumneavoastră a se afla într-o oarecare concordanţă cu demersurile din lumea literară?

Dan Dediu: Sigur că în lumea literară perspectiva asupra lui Caragiale este permanent în prefacere. De la eseul lui Mircea Iorgulescu până la cartea Martei Petreu, ideile despre literatura lui Caragiale au fost mereu în schimbare și, cred eu, ele se completează permanent, oferind chei de înțelegere ale acestui mare scriitor. Există chiar un eseu al lui Mihai Dinu care demonstrează că *O scrisoare pierdută* este prin definiție o operă și că nu are nevoie de muzică. Academicianul Mihai Dinu a fost la reprezentația operei mele și mi-a dat cartea sa cu dedicație, iar în dedicație a scris, cu mărinimie, că s-a înșelat cu privire la ceea ce a afirmat despre *O scrisoare pierdută*.

Oana Diana Zamfir: Dedicația, cu iz de *mea culpa*, este flatantă, asta înseamnă, cel puțin, că muzica dumneavoastră era în perfectă consonanță cu muzica latentă a scrierii lui Caragiale. Care a fost primul personaj al acestei lumi, menit să pună în evidenţă moravurile sociale şi politice ale vremii, şi care a reuşit să deschidă, în gândirea dumneavoastră, drumul către conturarea unei viziuni muzicale coerente a întregii opere?

Dan Dediu: Nu știu. Cred că au fost toate odată. Nu m-am gândit. Ele sunt legate, n-am avut cum să le dezleg.

Oana Diana Zamfir: Este adevărat, textul dramaturgului român este foarte organic și nu se lasă ușor ”feliat”. Cu toate acestea, orice ascultător remarcă faptul că ați ales să caracterizați muzical fiecare personaj printr-un stil diferit. Aveți amabilitatea să dezvăluiți cititorilor care sunt corespondențele și asocierile stilistice pe care le-ați făcut? De exemplu, ritmurile şi inflexiunile melodice balcanice devin definitorii în construcţia personajului Trahanache. Cum i-ați caracterizat muzical pe ceilalți?

Dan Dediu: Într-adevăr, am încercat să definesc muzical fiecare personaj printr-unul sau mai multe dansuri. Asocierile stilistice și corespondențele sunt de ordinul sutelor, dacă nu chiar al miilor în cadrul întregii opere. Sigur că

[1] Marta Petreu: *Filosofia lui Caragiale,* Ed. Polirom, Iaşi, 2012.

https://biblioteca-digitala.ro

dominant este tangoul, căci el acaparează esența relației dintre Tipătescu și Zoe, dar este urmat la mică distanță de valsul trist, care poartă pecetea prefăcătoriei lui Cațavencu, dar și a disperării lui Zoe. Hora moldovenească este un alt topos important, legat de sărbătoarea populară, de Cetățeanul turmentat și de turmentații cetățeni din final. Sigur că mai sunt și infuzii de muzică sud-americană, de jazz, de musical, de muzică balcanică, după cum bine ați remarcat. Mi-a plăcut să mă joc și să jonglez cu o multitudine de stiluri și limbaje. Cred că opera este un gen eclectic și că oferă posibilitatea unor sinteze stilistice trans-istorice, dar și unui joc componistic fascinant.

Oana Diana Zamfir: În plus, tocmai acest abil joc al mozaicului de stiluri a adus în contemporaneitate, sub aspect sonor, comedia de moravuri politice scrisă cu peste 130 de ani în urmă. Aţi afirmat într-un interviu anterior[1] faptul că, în momentul unui ambuteiaj în traficul bucureştean, ascultând la Radio România Muzical aranjamente după tango-uri de Gardel şi Piazzolla, acestea v-au inspirat în creionarea personajului Tipătescu. De ce tocmai acest personaj?

Dan Dediu: Așa mi-a venit, pur și simplu. Am simțit că tangoul îl definește foarte bine pe Tipătescu ca personaj. Am intuit adevărul muzicii sale. Așa cred.

Oana Diana Zamfir: Să consune oarecum acest dans argentinian cu profilul psihologic al respectivului personaj? Tango-ul, un dans al puterii și al seducției pare a se plia foarte bine pe portretul lui Tipătescu – stâlp al puterii, cuceritor, imoral.

Dar să schimbăm registrul discuției și să abordăm și o chestiune de culise a montării spectacolului. Cum s-a desfăşurat colaborarea dumneavoastră cu Ştefan Neagrău, în realizarea acestei opere? A răspuns scenariul și regia mozaicului de stiluri muzicale pe care le-ați abordat în partitură?

---

[1] Interviu realizat pe pagina oficială a Operei Naţionale Bucureşti, în prezentarea spectacolului *O scrisoare pierdută*, de Dan Dediu. http://operanb.ro/spectacol/o-scrisoare-pierduta/

https://biblioteca-digitala.ro

Dan Dediu: Am colaborat foarte bine cu Ștefan. În afară de faptul că în libret a scris indicații de ethos muzical, indicând uneori și anumite fragmente muzicale din anumite opere sau operete, pe care le-am luat sau nu în considerare, regia sa m-a mulțumit pe deplin. Mi-a plăcut că a rezonat imediat cu muzica propusă de mine și a reușit să brodeze o poveste plină de aluzii și gesturi edificatoare, foarte potrivite. Avantajul de a fi realizat libretul s-a văzut și la nivel regizoral, căci atât libretistul, cât și regizorul Ștefan Neagrău a reușit redarea unei viziuni scenice originale, proaspete, încastrând în armătura acestei viziuni o mulțime de conotații, influențe și cunoștințe teatrale, cinematografice și muzicale.

Oana Diana Zamfir: Cum a fost receptat Caragiale printr-un filtru atât de modern, poate chiar neașteptat de policrom pentru unii spectatori? Fac referire la această policromie, deoarece muzica operei *O scrisoare pierdută* reuşeşte să îmbine nu numai stiluri diferite, ci și elemente ale unei orchestre care dispune de o paletă timbrală impresionantă, cu nenumărate culori, ce se alătură vocilor personajelor în a etala o gamă largă de stări emoţionale: de la râsul uneori isteric, la plânsul teatral, de la suferinţă profundă exprimată histrionic, la incomensurabilă bucurie?

Dan Dediu: Cred că spectacolul a fost receptat în general foarte bine. Există o cronică excelentă, de fapt mai mult un studiu de caz al Doinei Uricariu, publicat în ziarul online *Contemporanul*, care înfățișează extrem de pertinent o opinie despre lucrare, opinie formată aplicând un filtru estetic postmodern și care a înțeles munca noastră colectivă într-un mod extrem de profesionist. Au fost și reacții opace, desigur. Oamenii au dreptul la opinie, chiar și atunci când puterea lor de înțelegere e mai scăzută. Dar eu sunt mulțumit de receptarea publică. Mi-a părut bine că interpreții au fost entuziasmați, atât cântăreții, cât și instrumentiștii, ceea ce a făcut ca lucrul la producția operei să fie plăcut și incitant, permanent creativ și pozitiv.

Oana Diana Zamfir: De la premiera *Scrisorii pierdute* au trecut șapte ani și îndrăznesc să aflu dacă în momentul de faţă aveţi în vedere vreun nou subiect pentru o viitoare operă?

https://biblioteca-digitala.ro

Vă gândiți cumva la o recidivă caragealeană, știind cât este de tentant universul versatil al acestui scriitor?

Dan Dediu: Da, așa este. La început am simțit că trebuie să continui pe această paradigmă. Apoi iarăși mi s-a făcut frică de a nu mă repeta. Dar, dacă ai găsit ceva, un stil nou, o manieră de a te apropia de un text de Caragiale, cred că trebuie consolidat terenul. Așa că, de curând, am primit un nou libret al lui Ștefan Neagrău, după *D'ale carnavalului*. L-am citit și mi-a plăcut la nebunie. Este în versuri cu rimă, excelent construit și foarte economicos. Nu m-am apucat încă de el. Am alte proiecte în care sunt antamat și trebuie să le termin. Când va veni timpul unei noi opere, nu știu să spun. Sper să fie cât mai curând!

Oana Diana Zamfir: Suntem recunoscători pentru informațiile pe care ați avut bunăvoința de a le dezvălui cititorilor, într-un ton colocvial. Sperăm ca interviul nostru să fi trezit curiozitatea publicului de a căuta pe afișe o nouă reprezentație a operei dumneavoastră, ideal pretext de a-i revedea pe scenă pe Farfuridi, Cațavencu, Trahanache și pe Cetățeanul turmentat, evoluând cu dezinvoltură pe scenă, în veșminte sonore „haute couture", dintre cele mai moderne.

SUMMARY

Oana Diana Zamfir
Caragiale in cabaret tones.
A conversation with composer Dan Dediu

This interview focuses on an outstanding contemporary musical figure, the composer Dan Dediu. Taking as a starting point the opera „A lost letter" („O scrisoare pierdută"), inspired by the play by Ion Luca Caragiale, the dialogue will also explore the lesser-known areas of the musician's creative laboratory. The composer reveals the sources of his inspiration, the reasons for his choice of subject-matter, and also the ways in which each character has been assigned a different musical style, breaking the conventional boundaries of the genre.

(traducerea rezumatului: Oana Diana Zamfir)

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

REVISTA *MUZICA* LA CEAS ANIVERSAR (1908-2018) (IV)

Cristina Șuteu

Revista *Muzica* în idei: personalități din perioada interbelică (1919-1923; 1925)

Motto: *Să te odihnești de muncă,*
prin muncă. (George Enescu)

Quarta verba.
***Addenda* la articolul II: „*Muzica* în contexte…"**

Cu scopul obținerii unor detalii remarcabile pentru cercetare, voi trece în revistă unele aspecte din istoria ideilor și a evenimentelor istorice și culturale ale perioadei interbelice a revistei *Muzica* (1919-1923; 1925). Lista cronologică de mai jos se deschide într-un context lărgit spre evenimentele, ideile și personalitățile perioadei studiate, care s-au remarcat pe plan internațional și au avut contribuții la tezaurul cultural universal. Am efectuat din nou un survol cultural deasupra unei lumi în

https://biblioteca-digitala.ro

continuă schimbare. Iată cele câteva date extrase dintr-o bibliografie sumară[1]:

- **1919**: (1) are loc reeditarea revistei *Muzica* după o absență publicistică de doi ani; (2) apare săptămânalul *Curierul Artelor* (Bucureşti), sub direcţia lui Juarez Movilă (1919); (3) apare revista *Izvoraşul*, editată de Gheorghe N. Dumitrescu Bistriţa, la Bistriţa Severinului, cea mai longevivă publicaţie muzicală interbelică (1919-1940); (4) la Viena apar periodicele *Musikalischer Kurier* (1919-1922) și *Musikblätter des Anbruch* (1919-1937) / *Anbruch* (1929–1937); (5) apare la Stockholm publicația *Svensk tidskrift för musikforskning*; (6) are loc Conferința de Pace de la Paris (18 ianuarie), apoi Tratatul de la Versailles (28 iunie) în scopul încheierii oficiale a Primului Război Mondial; se înființează Liga Națiunilor; (7) în sala cea mare a Ateneului s-a votat ratificarea Unirii Transilvaniei și a Bucovinei cu Țara; (8) apare baletul suprarealistic *Le Bœuf sur le toit*, Op. 58 („Boul pe acoperiș"), în concepția muzicală a lui Darius Milhaud și în cea scenografică a lui Jean Cocteau; (9) Erik Satie compune drama simfonică *Socrate*; (10) are loc prima apariție a lui Mihail Jora la pupitrul Filarmonicii bucureștene; (11) George Enescu își dirijează în p.a. la Ateneul Român propria lucrare (*Simfonia a III-a*); (12) în 13 septembrie Tiberiu Brediceanu a obținut aprobarea pentru înființarea unui Teatru Național și a unei Opere Naționale la Cluj; (13) în 17 septembrie se pun bazele Conservatorului din Cluj; (14) Marcel Botez înființează Societatea corală „Cântarea României";

[1] Bibliografia care stă la baza acestor informații este trecută în *Nota* de la finalul secțiunii; webografia se poate verifica aici. Vezi: ***, *Le Répertoire international de la presse musicale* (RIPM), la adresa: https://www.ripm.org/index.php?page=AllTitles&SortBy=date și Elena Zottoviceanu, *Prin istoria tumultoasă a Filarmonicii și a Ateneului Român*, în revista *Historia-online*, la adresa: https://www.historia.ro/sectiune/general/articol/prin-istoria-tumultuoasa-a-filarmonicii-si-a-ateneului-roman.

https://biblioteca-digitala.ro

- **1920**: (1) la Berlin se publică primele numere ale revistei *Melos* (1920-1934); (2) revista *Il Pianoforte* debutează la Torino (1920-1927); (3) are loc semnarea Tratatului de la Trianon (14 iunie), între aliați și Ungaria, care pierde Transilvania, o parte din Banat ș.a.; (4) la Congresul de la Tours (25-30 decembrie), apare sciziunea dintre socialiști și comuniști și se înființează P.C.F. (*Parti Communiste Français*); (5) Sigmund Freud publică *Jenseits des Lustprinzips* („Dincolo de principiul plăcerii"); (6) începe funcționarea primei stații de radiodifuziune, la Pittsburgh; (7) „înnoitorii" muzicii din Franța – Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc și Darius Milhaud – primesc supranumele de *Les Six* („Cei șase"); (8) are loc prima apariție a lui George Georgescu la pupitrul Filarmonicii din București; (9) Societatea Lirică Română „Opera", sub direcția lui Egizio Massini, începe stagiunea cu opera *Aida* de Verdi; (10) Béla Bartók publică în *Zeitschrift für Musikwissenschaft* studiul „Asupra dialectului muzical al românilor din Hunedoara"; (11) are loc inaugurarea Operei Române din Cluj cu opera *Aida* (Verdi), sub direcția lui Jean Bobescu (Tiberiu Brediceanu a fost fondatorul instituției clujene); (12) se întemeiază *Asociația criticilor dramatici și muzicali* (cu Alfred Alessandrescu și Marcel Botez); (13) se formează „Societatea Compozitorilor Români" (în 2 noiembrie), avându-i pe George Enescu președinte, pe Constantin Brăiloiu secretar general și pe A. Alessandrescu, M. Andricu, N. Caravia, Al. Castaldi, G. Enacovici, D. Cuclin, V. Gheorghiu, M. Jora, D. G. Kiriac, F. Lazăr, C. C. Nottara și I. N. Otescu membri[1];
- **1921**: (1) la Viena / Leipzig este publicată revista *Der Tonwille* (1921-1924); (2) la Bologna apare revista *Il Pensiero musicale* (1921-1929); (3) Hitler ajunge în fruntea

[1] Această listă este oferită de Octavian Lazăr Cosma în: *Hronicul muzicii românești*, *loc.cit.* și este citată de Vasile Vasile în „Societatea Compozitorilor Români, moment crucial în istoria muzicii românești și consecințele asupra culturii naționale", în: *Muzica*, nr. 4 / 2010, p. 41-89.

https://biblioteca-digitala.ro

partidului național-socialist; (4) C. G. Jung publică *Psychologische Typen* („Tipurile psihologice”); (5) Ludwig Wittgenstein, reprezentant al pozitivismului logic (alături de B. Russell și de R. Carnap), publică *Tractatus logico-philosophicus*, prin care își propune să identifice relația dintre limbaj și realitate; (6) Franz Rosenzweig publică *Der Stern der Erlösung* („Steaua salvării”); (7) Paul Hindemith compune și publică *Im Kampf mit dem Berge* (muzică de film); (8) la New York se pun bazele societății *International Composers' Guild*; (9) moare la Napoli tenorul Enrico Caruso, eveniment consemnat și în revista *Muzica* (nr. 7-8 / 1921); (10) în revista *Muzica* este publicat articolul lui Sabin Drăgoi intitulat „Asupra muzicii românești”; (11) în data de 8 decembrie are loc debutul oficial al Operei Române din București, ca instituție de Stat cu opera *Lohengrin* de Richard Wagner;

- **1922**: (1) la New York apare revista *The Baton* (1922-1932); (2) la Bologna este publicat *La Cultura musicale* (1922-1923); (3) Monarhii Ferdinand I și Maria sunt încoronați la Alba-Iulia ca suverani ai României; (4) are loc formarea U.R.S.S. și sovietizarea Armeniei; (5) se publică lucrarea lui Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, tradusă în limba română prin „Economie și societate”; (6) *Wiener Kreis* („Cercul de la Viena”) cu reprezentanți precum Alfred Ayer, Rudolf Carnap, Kurt Gödel etc. își propune alcătuirea unei enciclopedii formalizate a științelor; (7) este publicat romanul lui James Joyce, *Ulysse*, care părăsește structura tradițională a povestirii și utilizează tehnica *stream of consciousness* („flux de conștiință”); (8) Robert J. Flaherty, inițiatorul documentarului, realizează filmul *Nanook of the North: A Story Of Life and Love In the Actual Arctic* cunoscut drept „Nanuk eschimosul”; (9) la Salzburg se pun bazele societății I.S.C.M. (*International Society for Contemporary Music*); (10) Dimitrie Cuclin predă la *City Conservatory of Music* și la *Brooklyn College of Music* din New York; (11) Sabin Drăgoi își finalizează studiile la Conservatorul din Praga cu titlul de *magister compositiae*

https://biblioteca-digitala.ro

(Vítězslav Novák: compoziție, orchestrație, Otakar Ostrčil: dirijat, Vaclav Stephan: istoria muzicii); (12) moare Ion Scărlătescu;

- **1923**: (1) apare la New York *Pro-Musica Quarterly* (1923-1929); (2) la Paris este publicată revista *Revue Pleyel* (1923-1927); (3) este lansată lucrarea lui György Lukács, *Geschichte und Klassenbewusstsein* („Istorie și conștiință de clasă"); (4) Martin Buber publică lucrarea clasică *Ich und Du* („Eu și tu"); (5) apare *Philosophie der symbolischen Formen* (1923-1929) („Filozofia formelor simbolice") de Ernst Cassirer; (6) unul dintre reprezentanții Școlii de la Viena, Arnold Schönberg (alături de A. Berg și A. Webern), compune *Cinci piese pentru pian* – lucrare care revoluționează dodecafonismul; (7) Arthur Honegger compune lucrarea simfonică *Pacific 231*; (8) *Legea asupra proprietății literare și artistice* este publicată în 28 iunie (M.O. nr. 68) de către regele Ferdinand I; (9) are loc prima apariție a lui Vincent d'Indy la pupitrul Filarmonicii bucureștene; (10) Augustin Bena scrie tratatul de *Teoria muzicii*;
- **1924**: (1) este editată la Botoşani revista *Armonia* (1924-1935), de către profesorul Mihail Gr. Posluşnicu, intitulată iniţial *Revista profesorilor de muzică*; (2) apar la New York periodicele muzicale *Music: Illustrated Monthly Review* (1924), *The League of Composers' Review* (1924-1925) și *Modern Music* (1924-1946); (3) se publică la Roma revista *Note d'archivio per la storia musicale* (1924-1927, 1930-1943); (4) George Gershwin compune *Rhapsody in Blue*; (5) Guido Adler publică *Handbuch der Musikgeschichte* – („Tratat de istorie muzicală"); (6) Hull Arthur Eaglefield publică la New York lucrarea *Dictionary of Modern Music and Musicians*; (7) are loc acreditarea *Societății Compozitorilor Români* (S.C.R.); (8) Béla Bartók este ales membru în S.C.R.; (9) cu ocazia unui recital de pian și a unui concert de autor extraordinar, Béla Bartók a fost cazat în București pentru câteva zile în casa lui Constantin Brăiloiu, astfel că data de „18 octombrie 1924 a fost în istoria etnomuzicologiei românești o dată cu consecințe

https://biblioteca-digitala.ro

deosebit de benefice" (cf. Emilia Comișel, Francisc László); (10) Gabriel Dimitriu prezintă într-un concert bucureștean vioara electromagnetică fără cutie de rezonanță; (11) moare Eduard Caudella; (12) la Paris are loc un concert dirijat de George Enescu, cu lucrări semnate de I. N. Otescu, Mihail Jora, D. Cuclin;

- **1925**: (1) este editată la Atena revista *Μουσικά Χρονικά* [*Musika Chronika* – „Cronici muzicale"] (1925; 1928-1934); (2) apare *La Revue musicale belge* (1925-1939); (3) Benito Mussolini obține supremația în Italia și desființează partidele și sindicatele prin legi numite *fascissime*; (4) G. Marconi realizează prima comunicație radiofonică intercontinentală pe unde scurte (Londra / Sydney); (5) ITU (*International Telecommunication Union*) înființează CCIT (*International Telegraph and Telephone Consultative Committee*); (6) începe era imprimărilor electro-acustice; (7) apare opera *L'Enfant et les Sortilèges* („Copilul și vrăjile") de Maurice Ravel, pe un libret de Colette; (8) Alban Berg compune opera *Wozzeck*; (9) Louis Armstrong compune piesa *Saint Louis Blues*; (10) academicianul Constantin Rădulescu-Motru, într-un interviu publicat în revista *Rampa* afirmă că „învățământul artistic este absolut necesar"; (11) se stinge George Stephănescu, „maestrul căruia i se datorează fondarea Operei Române"; (12) Tiberiu Brediceanu a obținut *Premiul pentru folclor* al S.C.R.; (13) Gheorghe Dima se stinge la Cluj, iar Mihail Mărgăritescu la Paris; (14) Dimitrie Cuclin compune opera *Bellerophon*.

* *Notă*: informațiile din prezenta cronologie au fost preluate din: ***, Larousse Bordas (ed.), *Cronologia universală „Larousse"*, București, Editura Lider, 1997, p. 380 ș.urm.; Iosif Sava, Petru Rusu, *Istoria muzicii universale în date*, București, Editura Muzicală, 1983, p. 357 ș.urm.; Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. VII, București, Editura Muzicală, 1986, p. 56; Vasile Vasile, „Societatea Compozitorilor Români, moment crucial în istoria muzicii românești și consecințele asupra culturii naționale", în: *Muzica*, nr. 4 / 2010, p. 41-89; Octavian Lazăr

https://biblioteca-digitala.ro

Cosma, *Opera Română din Cluj (1919-1999)*, vol. I: 1919-1959, Bistrița, Editura Charmides, 2010, p. 22 ș.urm.; Octavian Lazăr Cosma, *Universitatea Națională de Muzică București la 140 de ani*, vol. 2: 1904-1945, București, Editura UNMB, 2008, p. 220 ș.urm.; Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești*, București, Editura UCMR, 1995, p. 26 ș.urm.; Mihai Cosma, *Opera în România privită în context european*, București, Editura Muzicală, 2001, p. 154 ș.urm.; Emilia Comișel, Francisc László, *Constantin Brăiloiu, partizan al etnomuzicologiei fără frontiere*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2006, p. 13 ș.urm.; Mircea Constantinescu, *După București, potopul…*, București, Editura Biblioteca Bucureștilor, 2001, p. 27.

Precum se observă, revista *Muzica* a parcurs acest drum al perioadei interbelice, pavat cu evenimente istorice, politice, culturale. Din anul 1919 și până în anul 1925, când și-a întrerupt activitatea pentru două decade și jumătate, revista românească a publicat pagini de valoare pentru muzica autohtonă.

***

IV.1. **Opinii ale unor personalități care au publicat în revista *Muzica* (1919-1923; 1925)**

Voi parcurge cronologic numerele corespunzătoare perioadei interbelice și voi puncta anumite aspecte pe care le-am considerat importante:

(1) *George Breazul, „Pan” și Dimitrie Cuclin* (1919)

În cadrul celor 35 de intrări ale celor două numere aferente anului 1919, se disting cele semnate de cei trei muzicologi enumerați mai sus. Desigur că se remarcă și alți autori, în special cu cronici și critici muzicale (de exemplu Constantin Brăiloiu, Alfred Alessandrescu et. al.; dar și cazurile enigmaticilor Pan sau Klingsor sunt concludente în acest sens). Problemele referitoare la Ateneul Român (14 februarie 1888), la Societatea Simfonică „George Enescu” din Iași (7 octombrie 1918) sau la Societatea corală „Cântarea României” (27 septembrie 1919), la Opera Română (8 decembrie 1921), ancorează revista în contemporaneitatea istorică; iar versurile

https://biblioteca-digitala.ro

semnate de C. Narli, Const. Asiminei, Barbu Solacolu etc. vin să completeze cu un plus de culoare poetică imaginea publicației muzicale.

Printre ideile care au fost subliniate în acest an, pot fi evocate cele ale lui G. N. Georgescu-Breazul, ale lui Dimitrie Cuclin, dar și sublinierile uneori amuzante, alteori sarcastice și incisive ale lui Pan. De pildă, acesta din urmă, prin câteva fragmente extrase din *Lyra română* (1880) caută să stabilească originile / etimologia cuvântului „doină", apelând la autoritatea lui Hașdeu, Alecsandri, Aron Densușianu (*doleo-dolere*, *dolena*, *dolina*, *doina*) și respinge ideea preluării termenului de la lituanieni[1].

Imaginea cultului muzicii și a respectului pentru arta sunetelor se desprinde din articolul-protest al lui Dimitrie Cuclin intitulat „Rechiziționarea Ateneului"[2], având ca subtitlu următoarele cuvinte-cheie: „Nuvelă? Către Anarhie. O insultă Parlamentului. *Divide et impera*. Soluția. Mai presus de țară". Pentru muzicolog „Ateneul nu este o baracă de închiriat, ci un templu, o sinteză, un simbol reprezentativ și o profeție"; în opinia sa, pot să piară toate țările și împreună cu ele țara noastră; „Ateneul însă nu"; și, exclamă el: „Mântuiți-l!"[3].

(2) *Ed. Caudella, I. Nonna Otescu et. al.* (1920-1921)

Între zecile de titluri aferente anului 1920, se remarcă al lui D. Cuclin, „Despre lied", seria lui Maximilian Costin intitulată „Muzica, elementele și formele ei" și cronicile muzicale semnate de Klingsor, I. Olimpiu Ștefanovici, Alfred Alessandrescu, Murice Léna, René Brancour, Nadia Boulanger etc. În plus apar

---

[1] ***, „Cronica lui Pan", în: *Muzica*, anul II, Noiembrie, nr. 1 / 1919, p. 30.

[2] Elena Zottoviceanu subliniază în revista *Historia-online* (*v. sopra*) că „[…] Dinicu, trecând peste toate dificultățile, recompune cu un efort titanic un ansamblu în stare de funcționare și reintră în Ateneul Român, care fusese rechiziționat pentru parlament și doar protestele vehemente ale muzicienilor au readus muzica sub cupola mult iubită": o parte din aceste proteste au fost publicate în revista *Muzica* (vezi: M.C., „Rechiziționarea Ateneului" și D. Cuclin, „Rechiziționarea Ateneului" în: *Muzica*, anul II, Noiembrie, nr. 1 / 1919, p. 40-42).

[3] D. Cuclin, „Rechiziționarea Ateneului", în: *Muzica*, *loc.cit*.

https://biblioteca-digitala.ro

versuri semnate de Nikita Macedonski și imagini ale personalităților muzicii românești și nu numai.

Și totuși, un eveniment este demn de a fi de consemnat. Anul 1920 a debutat excelent cu o anchetă muzicală intitulată „circulară", adresată muzicienilor români. Timpul dedicat chestionărilor s-a extins, așa că au fost primite la redacție răspunsuri chiar și în următorul an (1921). Problemele propuse muzicienilor români erau următoarele (le reformulez sub formă de întrebări):

- (1) cum percepeți muzica românească în general?;
- (2) ce viitor considerați că are muzica românească?;
- (3) muzica populară românească poate deveni fundament pentru „un gen muzical superior"?

* *Notă*: pentru comprehensivitate, a se verifica *Anexa* de la finalul studiului.

Au răspuns în scris personalități ale artei românești precum E. Caudella, I. Nonna Otescu, Alexandru I. Zirra, Nicu Caravia, Romulus Vrăbiescu, Const. C. Nottara, Maximilian Costin, Eman. Cerbu, D. Cuclin, Alfred Alessandrescu, Constantin N. Brăiloiu și D. Dinicu (redacția a oferit răspunsurile lor în ordinea primirii corespondenței).

Eduard Caudella a specificat următoarele aspecte: (1[i]) „nenorocirea noastră este că nu se apreciază lucrul făcut în țară"; totuși, (2[i]) „muzica noastră are un *viitor*" și ea (3[i]) „*poate servi spre a da o desvoltare [!] unui gen muzical superior*" (cu precursori ca Flechtenmacher și Constantin Demetrescu), iar „terenul cel mai favorabil pentru scopul acesta e: opera românească, în care să se cânte românește". El conchide: „când *streinii chiar*, vor cânta în limba țării [!], atunci voi spune că avem o operă românească" [subl. aut.][1].

Ion Nonna Otescu a acceptat să i se preia articolul deja publicat în primul număr din anul 1916 – intitulat „Muzica românească", în care afirma – pe lângă amănuntele despre

[1] Eduard Caudella, în: Redacția, „Muzica românească" (anchetă), în: *Muzica*, anul II, Ianuarie, nr. 3 / 1920, p. 98.

https://biblioteca-digitala.ro

care deja am scris[1] – că „prea puține studii de folclor muzical s-au făcut la noi" – și îi propune ca autorități în domeniu pe culegătorii de folclor D. G.-Kiriac și pe Béla Bartók[2].

Alexandru I. Zirra face (1[ii]) o incursiune istorică înspre muzica practicată de agatârși inundată apoi de arta greco-romană și influențată în colorit de cântecele slave, astfel încât „muzica populară românească este rezultatul unui conglomerat în care slavismul e în mare cantitate, altoit la vechea artă greco-romană și completat mai târziu cu influențe turce și ruse."[3] Profesorul Zirra nu se pronunță asupra (2[ii]) viitorului muzicii autohtone, însă în cadrul ideii muzicii populare ca fundament al unui „gen muzical superior" (3[ii]) consimte, specificând totuși că în creația care utilizează astfel de elemente se simte un „miros de vulgaritate care nu se poate atenua"[4].

Pentru *Nicu Caravia* (1[iii]) muzica românească – pe care el o percepe drept „Școala românească" – „este abia în curs de realizare" prin eminențe artistice precum Enescu ajutat de Otescu, Alessandrescu, Cuclin și Jora; (2[iii]) adaptarea – în creația românească – a unei note melancolice, specifice doinei românești ar putea fi cheia pentru „viitorul muzicei [!] noastre"; (3[iii]) George Enescu este privit drept cel care a pus bazele acelui gen superior, marcând „începutul adevăratei ere noi și definitive, în muzica modernă română, numai cu Simfonia [a] III-a"[5].

Prin numai două fraze, *Romulus Vrăbiescu* oferă sugestia unui posibil filon inspirativ pentru compozitori în folclorul basmelor noastre, iar *Constantin C. Nottara* răspunde laconic astfel: (1[iv]) muzica românească „posedă un câmp foarte bogat pentru inspirația temelor și desvoltarea [!] lor"; (2[iv]) viitorul muzicii românești va fi nul dacă se continuă „prin absența

[1] Asupra ideilor lui I. Nonna Otescu, am făcut deja câteva observații în articolul anterior referitor la perioada antebelică [n.n.].
[2] Vezi: I. Nonna Otescu, în: *Muzica*, *loc.cit.*, p. 100.
[3] Vezi: Al. I. Zirra, în: *Muzica*, *loc.cit.*, p. 101.
[4] *Ibidem*, p. 103.
[5] Nicu Caravia, în: *Muzica*, *loc.cit.*, p. 104-106.

https://biblioteca-digitala.ro

lucrărilor mari"; și (3[iv]) muzica populară românească poate să se înscrie pe aceeași traiectorie pe care a ajuns muzica populară rusească: „adică va putea servi desvoltărei unui gen muzical superior."[1]

Maximilian Costin afirmă că (1[v]) muzica românească nu este identică muzicii populare, ci o include; (2[v]) „geniul menit să deschidă calea muzicei noastre naționale, nu ni s-a arătat încă și deci nu ne este dată mândria de a putea vorbi de muzica românească"; (3[v]) muzica populară, care exprimă dorul, apoi „durerea stăpânită fără revoltă", „veselia moderată prin gândire", „resemnarea filozofică" – „sunt sentimente de ordin superior" – așadar „Muzica noastră populară exprimând sentimente este prin natura ei superioară"[2].

Em. Cerbu răspunde că (1[vi]) muzica populară românească este restrânsă la propriul „parc", „mai mare sau mai mic, cu mai multe sau mai puține flori"; (2[vi]) dacă se vor prelucra prin „contrapunctizări savante" doinele românești, se va putea discuta despre viitorul muzicii noastre; și (3[vi]) referitor la „genul muzical superior" istoria muzicii se dovedește „cel mai bun învățător": „Da, muzica populară poate servi desvoltării [!] unui gen superior, întrucât arta compozitorilor români va fi și ea superioară"[3].

Dimitrie Cuclin a răspuns într-un stil propriu, original astfel: (1[vii]) dacă sufletul și muzica le avem de la daci, atunci ar trebui realizat un studiu comparativ, critic, între muzica noastră și a „popoarelor de origine comună" cu a noastră; (2[vii]) viitorul muzicii noastre depinde de acel „gen muzical superior"; (3[vii]) în acest sens, din muzica noastră „se poate face orice" începând cu *potpuriurile*, continuând cu *rapsodiile* și finalizând cu *simfoniile*, *poemele simfonice*, în care să fie utilizate „melodiile populare ca idei muzicale" sau „creând idei muzicale, personale, în sufletul general al muzicei noastre populare."[4]

---

[1] Const. C. Nottara, în: *Muzica*, *loc.cit.*, p. 107.
[2] Maximilian Costin, în: *Muzica*, *loc.cit.*, p. 107-110.
[3] Em. Cerbu, în: *Muzica*, *loc.cit.*, p. 112.
[4] Dimitrie Cuclin, în: *Muzica*, *loc.cit.*, p. 113.

https://biblioteca-digitala.ro

În accepția lui *Alfred Alessandrescu*, (1[viii]) muzica națională este bivalentă: populară sau cultă – în al doilea caz elementul popular poate fi utilizat în subsidiar precum în cazul muzicii franceze, germane etc., sau în principal, ca în muzica rusă. Însă compozitorul afirmă că „noi nu avem încă o școală muzicală" (2[viii]). Viitorul muzicii noastre propagat prin acel (3[viii]) „gen superior" ar fi asigurat de cel rapsodic (*Rapsodiile* enesciene fiind un exemplu bun), iar creatorul simfoniei care „este crearea de teme sau motive noi în spiritul muzicii populare" va putea fi „salutat cu recunoștință de întreaga suflare românească" și va putea fi privit drept geniu[1].

Constantin Brăiloiu are câteva puncte de vedere interesante referitoare la tema anchetei[2].

În acest număr din ianuarie 1920 răspunde și *D. Dinicu*, printr-un articol publicat inițial în revista *Luceafărul* (nr. 5 / 1913). El afirmă că: (1[ix]) există influențe străine în muzica noastră, de care nu a reușit să scape nici Enescu; prin nume precum Dima, Vidu și Brediceanu s-a afirmat caracterul muzicii românești; muzica populară din Ardeal este superioară celei din Țara Românească; (2[ix]) viitorul „ne va aduce pe acel mare om de artă" care „va crea «marea muzică românească»; (3[ix]) nu a răsărit încă artistul care să dea formă muzicii ardelene, „caracteristic românească."[3]

Apoi, în ultimul număr din anul 1920, *Mihail Jora* va trata la rândul său aceleași probleme propuse de redacție. El afirmă tranșant că: (1[x]) „a contesta existența muzicii noastre populare ar echivala cu declarația că nu avem o limbă românească", iar originalitatea muzicii noastre este conferită de caracterul ei propriu de „melancolie, tristețe, de dor și jale, legat de sufletul țăranului nostru în toate manifestările lui artistice."; (2[x]) cât timp nu avem o tradiție muzicală în țară, iar muzicienii vor fi siliți să studieze în alte țări, „apropiindu-și concepția muzicală a îndrumătorilor", nu se va putea vorbi despre un „viitor" al muzicii

[1] Alfred Alessandrescu, în: *Muzica*, *loc.cit.*, p. 113-116.
[2] Răspunsurile lui Constantin Brăiloiu la cele trei întrebări ale anchetei muzicale se vor putea lectura mai jos.
[3] D. Dinicu, în: *Muzica*, *loc.cit.*, p. 118.

https://biblioteca-digitala.ro

noastre, însă, „școala românească va fi în curând un fapt împlinit"; și (3[x]) „cu mult talent, cu multă știință, cu o orchestrație rafinată și cu prudență în alegerea temelor se poate da naștere unei creațiuni de muzică superioară caracteristic românească."[1]

Anul 1921 înregistrează 97 de titluri iar în ultimul număr (din decembrie) *Sabin V. Drăgoi* a continuat să răspundă provocărilor anchetei inițiate de redacția revistei *Muzica*[2].

Putem specifica totuși faptul că în acest an au existat câteva numere speciale: numărul 3 – 4 din martie – aprilie a fost dedicat Societății „Filarmonica", numărul 5 – 6 din mai – iunie a fost închinat compozitorului George Enescu, numărul 9 – 10 din septembrie – octombrie a fost dedicat lui Alfonso Castaldi și numărul 11 din noiembrie lui Ioan Scărlătescu. În numărul consacrat lui George Enescu, i se publică acestuia articole, imagini, partituri în facsimil, dar i se dedică și o schiță biografică și câteva articole semnate de Alfred Alessandrescu, Maximilian Costin, Em. Ciomac etc. Cronica și critica muzicală a fost semnată de aceiași: Klingsor, Alfred Alessandrescu, Edgar Istratty etc.

(3) *Sabin Drăgoi, Zeno Vancea și Juarez Movilă* (1922-1923, 1925)

Între cele 92 de intrări ale perioadei 1922-1923, 1925 se remarcă în ultimul an articolul lui Juarez Movilă despre „Probleme muzicale românești", cel al lui G. N. Georgescu-Breazul despre „O arhivă fonogramică în țara noastră", cel semnat de Sabin V. Drăgoi referitor la „Elementul etnic în muzică" și cel propus de Octav Z. Vancea și intitulat „Asupra tendințelor școalei [!] românești" sau altul al aceluiași autor dedicat muzicii „moderne"[3]. Se pot aminti și preluările /

[1] Mihail Jora, „Muzica românească", în: *Muzica*, anul II, Octombrie, nr. 12 / 1920, p. 301-303.

[2] Răspunsurile lui Sabin Drăgoi (din anul 1921) la cele trei întrebări ale redactorilor revistei se vor putea lectura mai jos.

[3] Despre articolele semnate de Georgescu-Breazul, Sabin Drăgoi și Octav Z. Vancea voi scrie mai jos.

https://biblioteca-digitala.ro

traducerile din Oscar Fleischer, Eduard Hanslick sau Max von Schillings.

Juarez Movilă în articolul intitulat „Probleme muzicale românești" constată că „… lumea noastră încă n'a ajuns la maturitatea ideii naționale, că anume: [câtă vreme] repertoriul unei societăți corale românești trebue [!] să fie în prima linie românească, autoritatea morală a unui Kiriac este strict necesară în fruntea Soc. Carmen"[1]; și pentru a demonta indiferența față de interpretarea corală, se impune „crearea unui nucleu coral de 30-50 de elemente mixte, proporționate, care să fie plătite". Și aceste „elemente" trebuie să fie profesioniste, în perioada în care „unii și-au făcut chiar profesie din a fi membru la o societate corală."[2]

Acestea au fost câteva idei extrase din articolele celor 29 de numere ale perioadei interbelice a revistei *Muzica*. Prezentul articol nu are drept scop o prezentare exhaustivă a informației deoarece sunt aproape 300 de titluri ale perioadei studiate, scrise de-a lungul a peste 900 de pagini[3].

IV.2. **Cinci autori de referință din revista *Muzica* (1919-1923; 1925)**

Am ales pentru scurte analize cinci autori importanți care au semnat pagini în revista românească. George Enescu, G. N. Georgescu-Breazul, Constantin Brăiloiu, Sabin Drăgoi și Zeno Octavian Vancea sunt nume de rezonanță națională și internațională din sfera muzicii românești. Dispunerea lor în acest studiu am făcut-o cronologic, după data nașterii fiecăruia, oferind o succintă descriere biografică, o imagine, precum și câteva idei preluate din articolele lor publicate în *Muzica*.

* *Notă:* cele cinci imagini de mai jos provin din următoarele surse: (1) George Enescu *apud* Viorel Cosma, *Muzicieni din*

---

[1] În articol se fac referiri directe la Societatea corală „Carmen" și la Societatea corală „Cântarea României" [n.n.].

[2] Juarez Movilă, „Probleme muzicale românești", în: *Muzica*, anul VI, Februarie, nr. 2 / 1925, p. 59-61.

[3] Paginile perioadei sunt următoarele: 321 (1919-1920), plus 246 (1921), plus 60 (1922), plus 56 (1923) și în fine, plus 228 (1925).

https://biblioteca-digitala.ro

România. Lexicon bio-bibliografic, vol. II: *Coc-E*, București, Editura Muzicală, 1999, p. 293; (2) G. N. Georgescu-Breazul *apud* Vasile Vasile, „George Breazul la semicentenarul trecerii sale în eternitate", în: *Muzica*, nr. 1 / 2012, p. 143; (3) Constantin Brăiloiu *apud* "Discogs" la adresa: https://www.discogs.com/artist/982178-Constantin-Brăiloiu; (4) Sabin V. Drăgoi *apud* "Discogs", la adresa: https://www.discogs.com/artist/1543883-Sabin-Drăgoi; (5) Zeno Octavian Vancea *apud* Constantin Tufan Stan, „Zeno Vancea: 25 de ani de la trecerea în eternitate", în: *Muzica*, nr. 1 / 2016, p. 84.

George Enescu (1881-1955): „Oedip al muzicii românești"

Compozitor, interpret și pedagog, considerat de unii autori și muzicologi drept „fenomen[al]ul Enescu"[1] iar de către alții „Oedip al muzicii românești"[2], geniul muzicii românești și-a efectuat studiile muzicale la Viena (1888-1894) și la Paris (1895-1899). A fost violonist-concertist pe plan național și internațional (1892-1950), dirijor, membru fondator și președinte al Societății Compozitorilor Români (1920-1948). A fost membru de onoare (1916) și apoi membru activ (1933) al Academiei Române din București, membru corespondent la *Académie des Beaux-Arts* din Paris (1929), la *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* din Roma (1931), la *Institut de France*

[1] Pentru unele din apelativele de care s-a bucurat Enescu, vezi *Nota nr. 1* mai jos.
[2] Vezi: Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic*, vol. II: *op.cit.*, p. 299. Vezi *Nota nr. 2* mai jos.

https://biblioteca-digitala.ro

din Paris (1936) etc. A scris muzică de teatru, muzică vocal-simfonică, muzică simfonică, muzică concertantă, muzică de cameră, muzică de pian, muzică de cor, muzică vocală etc.[1]. A format și a influențat muzicieni de talie internațională precum Yehudi Menuhin, Arthur Grumiaux, Henryk Szering, Robert Soetens, Ivry Gitlis, Christian Ferras, Uto Ughi, Lola Bobescu, Sandu Albu, Vasile Filip, Dinu Lipatti, Constantin C. Nottara, George Enacovici, Marcel Mihalovici etc.

În perioada interbelică au fost publicate trei articole ale lui George Enescu în revista *Muzica*, împreună cu un număr dedicat creației sale (nr. 5 – 6 / 1921) și cu alte multe referiri la creația sau biografia sa, dintre care am înregistrat 19 titluri (articole, critici, cronici muzicale, schițe monografice, imagini, facsimile, anunțuri ale unor concerte etc.).

***

În anul 1941 printr-un discurs rostit la radio de Ion Simionescu – preşedintele Academiei Române – George Enescu a fost numit „geniul universal", „virtuosul fără pereche", „compozitorul însufleţit", „eruditul muzical", „apostolul care a îndeplinit minunea îmblânzirii sufletelor prin artă"[2]. A fost un gest (nu singular, desigur!) de recunoaștere publică a valorii geniului muzicii românești în propria sa patrie. George Enescu a scris în numărul omagial pe care i l-a dedicat revista *Muzica* articolele: „Despre muncă", „Despre Opera Română" și „Despre muzica românească".

Primul titlu – al unui eseu – oferă autorului posibilitatea de a elogia munca susținută, care devine pentru muzician o „plăcere utilă", o „dulce datorie cotidiană", o motivație în sine de „a te odihni

[1] Vezi: Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic*, vol. II: *op.cit.*, p. 293 ș.urm.

[2] Ion Simionescu, „Şedinţa dela 19 septemvrie 1941", în: ***, Editura Academiei Române (ed.), *Analele Academiei Române. Tomul LXII. 1941-1942*, Imprimeria Naţională, Bucureşti, 1943, pp. 18-20.

https://biblioteca-digitala.ro

de muncă prin muncă", astfel încât să-ți câștigi între contemporani aprobare, admirație, diferență și respect[1].

Următorul titlu care este de fapt al unui fragment preluat de redacție dintr-un articol (căruia, din păcate nu i se precizează detaliile bibliografice), face referiri directe la Opera Română. Întâi, Enescu își dorește „o Operă unde să cântăm în limba noastră" capodopere semnate de Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Wagner, Debussy, Dukas, Musorgski, iar „mai târziu apoi, când vom avea, și lucrări lirice românești bune." El îi îndeamnă pe compozitori să compună „capodoperile [!] pur autentice, înalte și nobile – și acesta va fi un pas înainte către adevărata civilizație."[2]

În fine, prin articolul „Despre muzica românească", se pare că Enescu răspunde la primele două întrebări din ancheta muzicală a anului 1920: „cum percepeți muzica românească în general?" și „ce viitor are muzica românească?" El afirmă că muzica noastră este „complexă" dar „foarte întunecată" și „încă în fașe". Este un *mixtum compositum* de „muzică arabă, slavă și ungară", astfel încât „în Muntenia muzica este mai mult turcească" și „în Moldova mai mult ungurească". Și totuși, spune compozitorul, „din toate aceste dialecte muzicale isvorăște [!] o individualitate proprie" și „o atmosferă proprie, ce n-o găsești în muzica altor popoare." El susține că romanțele care „sunt melodii curat italienești" – cum ar fi *Steluța* de Florescu, *Ce te legeni codrule* de Scheletti sau *Alinta* de Cavadia – trebuie eliminate din muzica noastră; iar pentru viitor, „forma muzicală ce se potrivește muzicei românești e cea rapsodică" – exemplu în această direcție fiind Liszt[3].

Cele trei articole din numărul omagial dedicat lui Enescu ni-l relevă pe compozitor ca pe unul care a știut pe de-o parte ce înseamnă să muncești și „să te odihnești muncind", iar pe de

[1] George Enescu, „Despre muncă", în: *Muzica*, anul III, Mai-Iunie, nr. 5-6 / 1921, p. 95-96.
[2] George Enescu, „Despre Opera Română", în: *Muzica*, anul III, Mai-Iunie, nr. 5-6 / 1921, p. 111.
[3] George Enescu, „Despre muzica românească", în: *Muzica*, anul III, Mai-Iunie, nr. 5-6 / 1921, p. 115.

https://biblioteca-digitala.ro

alta, ce înseamnă să creezi și să crezi într-un viitor al muzicii românești.

Enescologul Viorel Cosma afirmă referitor la geniul enescian următoarele: „Creator al imensităților sonore, «poet al dorului și al visării, dar totodată și al energiei desfășurate» (Pascal Bentoiu), strălucit exponent al gândirii sonore românești mai ales prin clasicismul structural al construcției arhitectonice și prin coloratura timbrală pastorală […] George Enescu se înscrie în vârful piramidei de cristal a școlii muzicale românești."; iar Clemansa Firca subliniază faptul că „Enescu reprezintă […] cazul rar al compozitorului în a cărui creație se includ – concentrat și sub aspectele lor de fond – problematica și etapele de evoluție ale unei întregi școli componistice, mai mult, ale însăși culturii muzicale românești a timpului său"[1].

* *Nota nr. 1*: sintagma „fenomen[al]ul Enescu" îi aparține lui Lucian Voiculescu, în: *„Oedip" de George Enescu*, Fundaţia Regele Mihai I, Bucureşti, 1947, p. 2. Pentru sintagme ca „fenomenul Enescu", „fenomenul muzical singular", „acest fenomen singular în istoria muzicii româneşti", „cel mai mare fenomen muzical de la Mozart încoace" etc. vezi: Mircea Voicana, „Introducere", în: Mircea Voicana (coord.), *George Enescu: monografie*, vol. I, București, Editura Academiei R.S.R., 1971, p. vii; Viorel Cosma, *Florilegiu enescian*, vol. I: *studii, eseuri, comunicări ştiinţifice, interviuri*, Iași, Editura PIM, 2016, p. 386, 630; Pablo Casals *apud* Noel Malcolm, *George Enescu: His Life and Music*, London, Toccata Press, 1990, p. 263 [Noel Malcolm, *George Enescu: viața și muzica*, Carmen Pațac (trad.), București, Editura Humanitas, 2011].

* *Nota nr. 2*: Mihail Jora, George Bălan, Antoine Golea, Octavian Lazăr Cosma, Viorel Cosma *et. al*. consideră într-adevăr lucrarea *Oedip* drept „cheie de boltă" a creației enesciene. Vezi: Octavian Lazăr Cosma, *Oedip-ul enescian*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R.,

[1] Vezi: Clemansa Firca, „Încheiere", în: Mircea Voicana (coord.), *George Enescu: monografie*, vol. II, București, Editura Academiei R.S.R., 1971, p. 1149.

https://biblioteca-digitala.ro

1967, p. 312-313 și Viorel Cosma, *Florilegiu enescian*, *op.cit.*, p. 352 ș.urm.

George N. Georgescu-Breazul (1887-1961): „arhitect al gândirii muzicale românești”

Diaconeasa M. Gheorghe, Georgescu Gheorghe, George Breazul, G. Brz. sau George N. Georgescu-Breazul sunt nume ale aceleiași personalități a muzicii românești, care a fost etnomuzicolog, istoric, bizantinolog, muzicolog, pedagog și critic muzical[1]. Studiile muzicale le-a efectuat la Râmnicu Vâlcea și București (1899-1912) și apoi la Berlin (1922-1924). A fost profesor de educație muzicală, teorie și solfegiu, enciclopedie și pedagogia muzicii, estetică, acustică, psihologie și practică muzicală, istoria muzicii etc. la mai multe instituții dintre care amintesc doar Academia de Muzică Religioasă și Conservatorul din București (1926-1961). A pus bazele *Arhivei Fonogramice a Ministerului Instrucției, Cultelor și Artelor* (1927-1941), a fondat colecția de muzicologie *Melos* (1939-1941) și a condus revista *Muzica* (1920-1925). A fost membru în multe societăți internaționale de studii

[1] Despre „conturarea” acestor „faţete ale activităţii şi personalităţii lui George Breazul”, vezi: Vasile Vasile, „George Breazul la semicentenarul trecerii sale în eternitate”, în: *Muzica*, *op.cit.*, p. 170.

https://biblioteca-digitala.ro

muzicologice și a susținut o multitudine de conferințe dedicate muzicologiei în țară și în străinătate. A publicat lucrări de muzicologie și istoriografie muzicală, monografii (D. G. Kiriac; Glinka; Gavriil Musicescu) și studii de folclor, lucrări didactice și articole de pedagogie muzicală, ediții critice și antologii[1].

În revista *Muzica* din perioada interbelică, Georgescu-Breazul a publicat treisprezece articole și a semnat cronici și critici muzicale. Reținem titlurile a doar trei articole: „Relativ la muzica populară românească. Către diriguitorii revistei «Isvorașul»", anul II, Noiembrie, nr. 1 / 1919, p. 11-14; „Sufletul românesc în muzica populară românească", anul II, Februarie-Martie, nr. 4-5 / 1920, p. 134-137; și „O arhivă fonogramică în țara noastră" [I], anul VI, Ianuarie, nr. 1 / 1925, p. 3-11.

***

G. N. Georgescu-Breazul le-a oferit în primul număr din anul 1919 (noiembrie) „diriguitorilor revistei «Isvorașul»" câteva sfaturi utile oricărui etnomuzicolog: (1) materialul publicat trebuie tratat cu maximă atenție în transcriere (ascultare, notare, verificare pe claviatură, pentru că „vioara […] înșeală în transcrierea melodiilor"), pentru a demonstra „existența unei muzici caracteristic-națională românească", care ar trebui sondată *ad fontes* cu „cel puțin cu 30-40 de ani în urmă și din ce în ce mai în urmă"; (2) melodiile populare românești nu trebuie „încătușate… în tipicul diatonismului modern (de mod major ori minor)"; în același timp nu trebuie să se abuzeze de „gama chromatică orientală sau de modulațiuni în ea"; (3) ritmul trebuie să fie „bine observat și notat așa cum se găsește exprimat în melodia…" („Nu fiți nici sclavii ritmului pătrat (carrure) și nici nu vă mișcați sub tirania barei de măsură"). Posibil că prin finalul articolului său, autorul salută geniul enescian: „Deocamdată numai aceste sfaturi […] și poate vom reuși să facem ceva neasemuit de mult, *vom pregăti calea și vom crea atmosfera mult așteptatului geniu compozitor muzical român*, căci «E mare lucru la o națiune să ajungă a-și avea un

[1] Vezi: Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic*, vol. I: A-C, București, Editura Muzicală, 1989, p. 187-192.

https://biblioteca-digitala.ro

glas articulat; să producă un om care va exprima în mod melodios ceea ce inima ei simte.» (Th. Carlyle).”[1]

Apoi, în februarie-martie 1920, autorul a scris un articol dedicat tematicii muzicii românești, intitulat „Sufletul românesc în muzica populară românească”, în care face apologia originalității muzicii noastre, în special din perspectiva genului muzical folcloric numit „doină”[2]. Desigur că în gândirea sa – după cum afirmă Iosif Sava – „melosul popular este izvorul continuei înnoiri a muzicii noastre.”[3]

Nu în ultimul rând, prin articolul intitulat „O arhivă fonogramică în țara noastră”, el prezintă un citat din A. Russo, conform căruia „Datinele [!], poveștile, muzica și poesia [!] sunt arhivele popoarelor”, iar la final afirmă că nu există în spațiul autohton „colecțiuni care să îndeplinească aceste condițiuni de redare absolut obiectivă a cântecelor românești” – excepție făcând lucrările lui Béla Bartók – și în opinia sa, „Culegerea ideală este o înregistrare cât de credincioasă a realității sonore și ritmice. O asemenea înregistrare obiectivă și cea mai apropiată de original nu poate fi căpătată decât prin metode fonografice.”[4]

Conchid secțiunea aceasta cu o frază demnă de reținut, scrisă de academicianul Octavian Lazăr Cosma: „Arhitect al gândirii muzicale românești de la mijlocul veacului nostru, George Breazul, format la Conservatorul bucureștean, iar apoi la școala germană, a continuat tradiția reprezentată de Teodor T. Burada, Gr. M. Poslușnicu, ilustrată totodată de o pleiadă de eminente forțe creatoare, precum C. Brăiloiu, I. D. Petrescu,

---

[1] G. N. Georgescu-Breazul, „Relativ la muzica populară românească. Către diriguitorii revistei «Isvorașul»”, în: *Muzica*, anul II, Noiembrie, nr. 1 / 1919, p. 11-14.

[2] Vezi: G. N. Georgescu-Breazul, „Sufletul românesc în muzica populară românească”, în: *Muzica*, anul II, Februarie-Martie, nr. 4-5 / 1920, p. 134-137.

[3] Iosif Sava, *Prietenii muzicii*, București, Editura Albatros, 1986, p. 114.

[4] G. N. Georgescu-Breazul, „O arhivă fonogramică în țara noastră” [I], în: *Muzica*, anul VI, Ianuarie, nr. 1 / 1925, p. 3-11.

https://biblioteca-digitala.ro

într-o fecundă etapă a componisticii naționale, guvernată de George Enescu."[1]

Constantin René Brăiloiu (1893-1958): „savant al școlii muzicale românești"

Sub pseudonime ca *Pescatore di perle* sau *C. Brăiloi*, ori ascuns sub inițiale precum C., C. B., T., etnomuzicologul, compozitorul, profesorul și criticul muzical Constantin Brăiloiu și-a început studiile muzicale la București (1901-1907), le-a continuat la Viena, apoi la Vevey (1908-1909), Lausanne (1909-1911) și la Paris (1912-1914). A fost secretar (1920-1927), apoi secretar general (1927-1947) al Societății Compozitorilor Români; fondator și conducător al *Arhivei de Folclor* a S.C.R. (1928-1943); profesor și rector al Academiei de Muzică Religioasă din București (1929-1935); membru și conferențiar în cadrul unor societăți și instituții de muzicologie naționale și internaționale; membru corespondent al Academiei Române (1946). A semnat volume și studii de etnomuzicologie și folclor (de altfel a fost cel care a pus bazele școlii românești de etnomuzicologie și folclor), de muzicologie, a publicat culegeri de folclor și a alcătuit ediții critice la lucrări ale unora precum D. G. Kiriac, Gheorghe Cucu, G. Fira etc. A scris lucrări didactice și a tradus lucrări ale lui Béla

[1] Octavian Lazăr Cosma, „George Breazul – dimensiuni și priorități muzicologice", în: *Muzica*, anul XXXVII, iunie, nr. 6 / 1987, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

Bartók. A compus muzică de cameră, muzică vocală și muzică corală[1].

În *Muzica* din perioada studiată, Constantin R. Brăiloiu a semnat critică muzicală, a dat răspunsuri anchetei inițiate de redacția revistei, a publicat recenzii la compozițiile muzicale publicate sub auspiciile editurii vieneze *Universal-Edition* și a scris un articol intitulat: „Societatea Compozitorilor Români" (anul VI, Februarie, nr. 2 / 1925, p. 39-41). În câteva paragrafe, voi oferi idei preluate din criticile / cronicile lui Brăiloiu, apoi din răspunsurile pe care le-a oferit redacției la chestionarul inițiat la începutul anului 1920.

***

În numărul din decembrie 1919, Constantin Brăiloiu debutează poetic în critica din cadrul genericului „Mișcarea muzicală": „Muzica se deșteaptă cu lenevie în acest sezon de iarnă. Muzele jignite plâng. De când Puterile legislative le-au alungat din locuința lor…"[2] El nu rămâne însă doar la câteva considerații lirice; vorbind despre Simfonia a IV-a de Beethoven și despre Simfonia a IV-a de Brahms, le numește astfel: „cea dintâi – un model nepieritor și însăși cuvântul Maestrului; cea de-a doua o operă de voință puternică și de imitațiune a unui discipol."[3] Nu se limitează la atât, ci continuă: „Nimeni n-a ascultat învățăturile lui Beethoven cu o ureche mai atentă și cu o inimă mai curată ca Brahms, și nimeni cu toate acestea nu l-a înțeles mai greșit. Brahms nu era copilul său spiritual. […]. Dar el voia să-l ajungă pe Beethoven, și Simfonia în Mi e o uriașă neizbutire. […]. Înaintașul n-a avut decât un singur succesor și acesta fu Wagner."[4] Să fi avut dreptate? Cert este faptul că pentru unii autori Brahms este considerat drept imitatorul lui

[1] Vezi: Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic*, vol. I, *op.cit.*, p. 166-176.
[2] Const. Brăiloiu, „Mișcarea muzicală. În țară", în: *Muzica*, anul II, Decembrie, nr. 2 / 1919, p. 85-86.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

Beethoven, iar Wagner urmașul său legitim[1]. Și acum urmează aprecierile critice ale muzicologului român referitoare la evenimentele artistice și la organizarea lor: „Un număr oarecare de concerte răzlețe se înșirau de-a lungul acestor prime săptămâni muzicale. În genere nu putem să presupunem din partea organizatorilor nici o altă intențione decât acea «de a da un concert». Este puțin. Programele sunt mai totdeauna alcătuite împotriva bunului simț.”. Autorul conchide cu aprecieri față de contrabasistul Prunner și de pianistul Filip Lazăr, care au totuși un „repertoriu heteroclit”; iar față de „d-nul Caravia”, care „cântă în mod inteligent o mulțime de lucruri”, nutrește o aversiune motivată de faptul că printr-o interpretare de „o cruzime diabolică ne-a făcut să asistăm la o execuțiune ce o putem numi capitală, a Sonatei Appasionata de Beethoven.”[2]

Ca răspuns la ancheta promovată de redacția revistei, Constantin Brăiloiu, după ce realizează distincția între „genul popular” și „genul muzical savant” (specificând faptul că nu există genuri muzicale inferioare sau superioare), afirmă următoarele lucruri: (1) muzica noastră populară, privită ca un „amalgam de elemente eterogene” are „un caracter puternic de originalitate” și a rămas aproape necunoscută, cu cercetări științifice sporadice și imperfecte; (2) viitoarea școală românească trebuie să se inspire „din materialul viu care se găsește pretutindeni” și nu din „lucrări documentare” din cadrul instituțiilor publice; și apoi (3) „genul muzical superior” nu va putea fi conturat prin analizarea muzicii germane, ci prin studierea autorilor moderni ruși sau francezi[3].

Cine a fost Constantin Brăiloiu? Viorel Cosma precizează: „Personalitate științifică și artistică de prestigiu mondial, posedând o cultură generală și muzicală excepționale,

---

[1] Vezi: David Ewen, *Music for the millions: The Encyclopedia of Musical Masterpieces*, New York, Arco Publishing Company, 1946, p. 125 și Geoffrey Block, *Experiencing Beethoven: A Listener's Companion*, London, Rowman & Littlefield, 2017, p. 211.

[2] Const. Brăiloiu, *loc.cit.*

[3] Constantin N. Brăiloiu, în: *Muzica*, *loc.cit.*, p. 117-118.

https://biblioteca-digitala.ro

Constantin Brăiloiu rămâne tipul de savant muzical singular al școlii muzicale românești din prima jumătate a veacului XX."[1]

Sabin V. Drăgoi (1894-1968): „giuvaergiu al muzicii românești"

Compozitorul, dirijorul, folcloristul și profesorul Sabin Drăgoi a studiat muzica la Arad (1908-1912), la Iași (1918-1919) și la Cluj (1919-1920), perfecționându-se apoi la Praga (1920-1923). A fost profesor (1924-1942) și director (1925-1943) la Conservatorul din Timișoara, fondator și dirijor al corurilor bărbătești *Doina* și *Banatul* din Timișoara (1924-1932), director al Operei Române din Cluj-Timișoara (1940-1944), profesor (1946-1949) și rector (1949-1950) la Conservatorul din Timișoara, profesor de folclor (1950-1952) la Conservatorul din București și director (1950-1964) și consilier științific (1965-1968) la Institutul de Folclor din București. A compus muzică de teatru și de film, muzică simfonică și vocal-simfonică, muzică de cameră, muzică instrumentală (pian), muzică vocală; a editat culegeri de coruri și culegeri de folclor, a publicat volume și studii dedicate folclorului și pedagogiei muzicale[2].

[1] P.C., „I. Nonna Otescu", în: *Revista Fundațiilor Regale*, anul VII, 1 Mai, nr. 5 / 1940, p. 474.
[2] Vezi: Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon bio-bibliografic*, vol. II, *op.cit.*, p. 237-248.

https://biblioteca-digitala.ro

În revista *Muzica* din perioada interbelică, Sabin Drăgoi a semnat două articole: „Asupra muzicei românești" (anul III, Decembrie, nr. 12 / 1921, p. 219-222) și „Elementul etnic în muzică" (anul VI, Februarie, nr. 2 / 1925, p. 49-54).

***

Se pare că prin articolul intitulat „Asupra muzicei românești", Sabin V. Drăgoi a intenționat să răspundă – cu întârziere – la provocarea inițiată de chestionarul lansat de redacția revistei *Muzica* la începutul anului 1920. El afirmă că (1) necunoașterea muzicii românești și absența motivației și perseverenței de a-i valorifica resursele este principalul obstacol în calea dezvoltării ei. Apoi, susține că în analizarea muzicii (populare) românești, este extrem de important să conștientizăm faptul că muzica lăutarilor țigani nu este muzică românească. Iar muzica originală românească este a poporului, „neschimbată de influențele orașelor și de elemente streine, creație a sufletului poporului nostru, inspirat de sentimentele de durere, veselie ori evlavie față de frumusețea naturei [!]." (2) Viitorul muzicii românești depinde de o așa-zisă „concordie" – o alianță a compozitorilor autohtoni „cu *scopul ferm și nestrămutat pentru cultivarea și dezvoltarea muzicei exclusiv românești*." [subl. aut.]. „Deci să ne unim, cum au făcut-o cei cinci ruși", spune Sabin Drăgoi, „să scriem [!] românește, să punem stavilă curentelor străine, controlându-ne riguros inspirația." În fine, (3) „Compozitorul român trebuie să redea prin muzică aceea ce firea neamului său reprezintă mai caracteristic, mai trainic și definitiv. Aici este isvorul [!] originalității și personalității artistului creator."[1]

Prin articolul intitulat „Elementul etnic în muzică", Sabin V. Drăgoi discută despre „arta de rasă" ca o artă proprie unei „comunități de simțiri". „Arta de rasă" poate fi formată prin natura, mediul, starea socială și individul (prin calități fizice și morale). Ea poate fi influențată și prin limbă, accent, poezie.

[1] Sabin V. Drăgoi, „Asupra muzicei românești", în: *Muzica*, anul III, Decembrie, nr. 12 / 1921, p. 219-222.

https://biblioteca-digitala.ro

Există de asemenea – spune Sabin Drăgoi – un „geniu al rasei" și o „muzică de rasă"; și „cu cât două rase sunt mai îndepărtate și mai streine una de alta, cu atât muzica lor diferă mai mult și invers."[1]

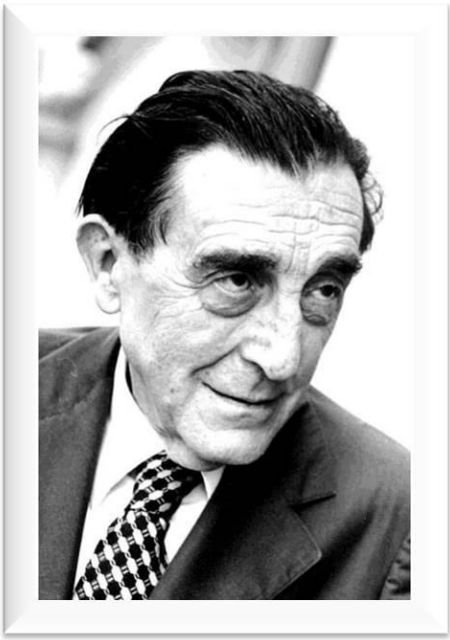
Viorel Cosma îi dedică lui Sabin Drăgoi calificative demne de atenție: „Poate că principiul variației […] a cântărit esențial în detrimentul principiului dezvoltării tematice, datorită în primul rând materialului sonor deja construit la care a apelat și în al doilea rând dorinței de a nu altera originalul în procesul de prelucrare. Grija față de micro-elementele folclorului românesc l-a ajutat să confere miniaturilor acea perfecțiune de giuvaergiu al muzicii, unii exegeți recunoscându-i chiar vocația miniaturistului."[2]

Zeno Octavian Vancea (1900-1990): „cel mai autorizat «glas» al științei muzicale românești"

Compozitorul, muzicologul, profesorul, pianistul și dirijorul Zeno Vancea și-a efectuat studiile muzicale la Lugoj (1915-1918), la Cluj (1919-1921) și apoi la Viena (1921-1926; 1930-1931). A fost pianist corepetitor (1919-1921) la Opera Română din Cluj, dirijor (1924-1926) al corului Capelei Ortodoxe Române din Viena, profesor (1929-1930; 1931-1940) la Conservatorul din Târgu Mureș, profesor (1940-1945) la Conservatorul din Timișoara, director (1945-1948) al Operei Române din Cluj / Timișoara, director al învățământului artistic (1949-1950) în Comitetul de Artă din București, profesor (1949-1968) la Conservatorul din București, secretar (1949-1953) și vicepreședinte (1968-1977) al Uniunii Compozitorilor și redactor-șef al revistei *Muzica* (1957-1964)[3]. A compus muzică de teatru

[1] Sabin V. Drăgoi, „Elementul etnic în muzică", în: *Muzica*, anul VI, Februarie, nr. 2 / 1925, p. 49-54.
[2] Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon bio-bibliografic*, vol. II, *op.cit.*, p. 244.
[3] Vezi: Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon bio-bibliografic*, vol. IX: Ș-Z, București, Editura Muzicală, 2006, p. 156-161.

https://biblioteca-digitala.ro



și de film, muzică simfonică și vocal-simfonică, muzică de cameră și de fanfară, muzică de cor și vocală. A publicat volume și studii de muzicologie, a publicat schițe monografice și a imprimat discuri cu „Istoria muzicii în exemple muzicale”.

În revista *Muzica* din perioada studiată, Zeno Vancea a semnat două articole: „Asupra tendințelor școalei românești” (anul VI, Iunie, nr. 6 / 1925, p. 176-178) și „Muzica modernă” (anul VI, Septembrie-Octombrie, nr. 7-8 / 1925, p. 216-218).

***

La rubrica de anunțuri din cadrul genericului „Mișcarea muzicală” (iunie 1925), redacția revistei *Muzica* îl remarcă pe Zeno Vancea astfel: „Cu fiecare an, noi tineri muzicanți apar pe orizontul artei noastre. […]. Anul acesta s-a reîntors de la Viena compozitorul Octav Zeno Vancea, de origine din Lugoj, format la școala compozitorilor vienezi. Conștient de misiunea ce are, Dsa în articolul ce-i publicăm în numărul de față, prezintă sub cel mai interesant aspect problema muzicei noastre românești.” Redacția își exprimă apoi speranța că „în curând în templul artei noastre muzicale, va oficia încă unul din *cei aleși*.”[1] [subl. aut.]

[1] Redacția, „Mișcarea muzicală – știri – însemnări – note critice. În țară”, anul VI, Iunie, nr. 6 / 1925, p. 192.

https://biblioteca-digitala.ro

Ce anume a scris Zeno Vancea despre muzica românească? El oferă oarecum răspunsuri anchetei inițiate de redacție în anul 1920. (1) El afirmă că în perioada de după război „mișcarea noastră muzicală […] se caracterizează printr-o tendință generală de a se emancipa de influențele cărora în mod fatal era supusă și de a găsi o notă specific românească", care „coincide cu întărirea conștiinței noastre naționale și politice"[1]. El studiază evoluția muzicii europene, pornind de la școala romantică și neoromantică germană, pentru a specifica faptul că fiecare popor are un „fond sufletesc" propriu și evoluția în cadrul muzicii europene s-a produs de la un „colectivism muzical" caracterizat de stadiul „static-ornamental și mono-tematic" spre un „caracter individual-emoțional." Concluzia? (2) „Școala românească este la prima ei etapă, etapă în care elementele poporale au influență covârșitoare, marcând acea stare de colectivism muzical […]. Încetul cu încetul se va cristaliza o tehnică specifică, se vor arăta formele de expresie preferate. Iar mediul, frumusețile noastre naturale, istoria, își vor imprima caracterul în muzica noastră, contribuind astfel la evoluția unei școli naționale în adevăratul sens al cuvântului."[2]

În articolul intitulat „Muzica modernă", după ce face o analiză a romantismului și a „noului clasicism" european, exclamă: „Și în România? Avem o mișcare muzicală foarte tânără, dar nu avem cultură muzicală și n-avem tradiții. […]. Noul clasicism în afară de maestrul Enescu nu pare să fi fost sesizat decât de Dumitru Cuclin."[3]

Referitor la Zeno Vancea, muzicologul Viorel Cosma spunea că „Se poate afirma cu certitudine că el rămâne cel mai autorizat «glas» al științei muzicale contemporane românești, fiind un om al ideilor superioare, de larg orizont universal."[4]

---

[1] Octav Z. Vancea, „Asupra tendințelor școalei românești", în: *Muzica*, anul VI, Iunie, nr. 6 / 1925, p. 176-178.
[2] *Ibidem*.
[3] Octav I. Vancea, „Muzica modernă", anul VI, Septembrie-Octombrie, nr. 7-8 / 1925, p. 216-218.
[4] Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon bio-bibliografic*, vol. IX, *op.cit.*, p. 159.

https://biblioteca-digitala.ro

IV.3. Ghid bibliografic selectiv al revistei *Muzica* (1919-1923; 1925): organizare cronologică

Analizând perioada studiată din punct de vedere cantitativ, numărul total de intrări a fost de 296, iar numărul maxim s-a remarcat în anul 1921 cu 97 de titluri în 246 de pagini, spre deosebire de anul următor când au fost publicate doar 19 titluri în 60 de pagini. Din cauza numărului mare de titluri, ofer mai jos doar selectiv bibliografia, eliminând titlurile poeziilor, ale imaginilor, ale traducerilor din literatura muzicală universală, titlurile rubricilor de critici / cronici etc.

Anul 1919

1. I. Nonna Otescu, „Reapariția revistei”, anul II, Noiembrie, nr. 1 / 1919, p. 1.
2. Maximilian Costin, „Un apostol: Romain Rolland”, anul II, Noiembrie, nr. 1 / 1919, p. 2-7.
3. G. N. Georgescu-Breazul, „Relativ la muzica populară românească. Către diriguitorii revistei «Isvorașul»”, anul II, Noiembrie, nr. 1 / 1919, p. 11-14.
4. Mihail Jora, „Opera Română”, anul II, Noiembrie, nr. 1 / 1919, p. 15-20.
5. Maximilian Costin, „Artă, cultură și credință”, anul II, Noiembrie, nr. 1 / 1919, p. 32-37.
6. Em. Ciomac, „Opera Română. Carmen, Otello, Damnation de Faust. Ionel Perlea”, anul II, Noiembrie, nr. 1 / 1919, p. 38-40.
7. M.C., „Rechiziționarea Ateneului” (notiță informativă), anul II, Noiembrie, nr. 1 / 1919, p. 40.
8. D. Cuclin, „Rechiziționarea Ateneului. Nuvelă? Către Anarhie. O insultă Parlamentului. *Divide et impera*. Soluția. Mai presus de țară”, anul II, Noiembrie, nr. 1 / 1919, p. 41-42.
9. Maximilian Costin, „Fie-vă milă de arta noastră!”, anul II, Decembrie, nr. 2 / 1919, p. 49-50.
10. D. Cuclin, „Muzica și anarhia”, anul II, Decembrie, nr. 2 / 1919, p. 69-70.

https://biblioteca-digitala.ro

11. Redacția, „Societatea corală «Cântarea României»”, anul II, Decembrie, nr. 2 / 1919, p. 93-94.

Anul 1920

12. Redacția, „Muzica românească” (anchetă) [E. Caudella, I. Nonna Otescu, Alexandru I. Zirra, Nicu Caravia, Romulus Vrăbiescu, Const. C. Nottara, Maximilian Costin, Eman. Cerbu, D. Cuclin, Alfred Alessandrescu, Constantin N. Brăiloiu, D. Dinicu], anul II, Ianuarie, nr. 3 / 1920, p. 97-118.
13. Maximilian Costin, „Sonicitatea”, anul II, Februarie-Martie, nr. 4-5 / 1920, p. 129-133.
14. G. N. Georgescu-Breazul, „Sufletul românesc în muzica populară românească”, anul II, Februarie-Martie, nr. 4-5 / 1920, p. 134-137.
15. M. C., „Muzica, elementele și formele ei. Definiții” [I], anul II, Februarie-Martie, nr. 4-5 / 1920, p. 138-142.
16. Mihail Jora, „Scrisoare din Paris”, anul II, Februarie-Martie, nr. 4-5 / 1920, p. 152-154.
17. Maximilian Costin, „Intruși și nechemați”, anul II, Aprilie-Mai, nr. 6-7 / 1920, p. 177-178.
18. M. C., „Muzica, elementele și formele ei” [II], anul II, Aprilie-Mai, nr. 6-7 / 1920, p. 187-192.
19. Marcel Botez, „«Cântarea României»: întemeiere; organizare; audițiuni pentru membri; activitatea corului; primul concert public; încheiere”, anul II, Iunie-Iulie, nr. 8-9 / 1920, p. 217-226.
20. D. Cuclin, „Despre lied”, anul II, Iunie-Iulie, nr. 8-9 / 1920, p. 227-230.
21. M. C., „Muzica, elementele și formele ei” [III], anul II, Iunie-Iulie, nr. 8-9 / 1920, p. 233-241.
22. G. N. Georgescu-Breazul, „Observațiuni relative la învățământul muzical în școala secundară” [I], anul II, August-Septembrie, nr. 10-11 / 1920, p. 265-281.
23. Maximilian Costin, „De sub umbra pădurei”, anul II, August-Septembrie, nr. 10-11 / 1920, p. 282-284.
24. M. C., „Dansul impresionist”, anul II, August-Septembrie, nr. 10-11 / 1920, p. 285-287.

https://biblioteca-digitala.ro

25. Mihail Jora, „Muzica românească”, anul II, Octombrie, nr. 12 / 1920, p. 301-303.

Anul 1921

26. Maximilian Costin, „Către cititori”, anul III, Ianuarie, nr. 1 / 1921, p. 1.
27. Maximilian Costin, „Un Stradivarius român”, anul III, Ianuarie, nr. 1 / 1921, p. 2-6.
28. G. N. Georgescu-Breazul, „Din nevoile învățământului muzical în școala secundară. Concursul coral interșcolar” [II], anul III, Ianuarie, nr. 1 / 1921, p. 7-8.
29. G. Diac, „Gheorghe Stephanescu, un mare nedreptățit”, anul III, Ianuarie, nr. 1 / 1921, p. 9.
30. Maximilian Costin, „Ionel Perlea & C^{ie}. Fantezie critică asupra unor «Fragmente simfonice» cu orchestra Filarmonicei”, anul III, Februarie, nr. 2 / 1921, p. 25-28.
31. Const. Moisil, „Două medalii privitoare la istoria artei românești” (după *Cronica Numismatică*, Decembrie 1920), anul III, Februarie, nr. 2 / 1921, p. 29-32.
32. F. Aderca, „Nadia Chebap: Al 2-lea recital. Cronica muzicală a unui om de litere”, anul III, Februarie, nr. 2 / 1921, p. 41-42.
33. G. Diac, „George Georgescu: schiță biografică”, anul III, Martie-Aprilie, nr. 3-4 / 1921, p. 64-67.
34. G. Brz., „Administrațiunea Soc. «Filarmonica»”, anul III, Martie-Aprilie, nr. 3-4 / 1921, p. 69-70.
35. Prof. Max Chop, „O nouă descoperire pentru construcțiunea instrumentală?”, anul III, Martie-Aprilie, nr. 3-4 / 1921, p. 70-71.
36. George Enescu, „Despre muncă”, anul III, Mai-Iunie, nr. 5-6 / 1921, p. 95-96.
37. Alfa, „George Enescu. Note biografice”, anul III, Mai-Iunie, nr. 5-6 / 1921, p. 97-100.
38. Alfred Alessandrescu, „George Enescu compozitor”, anul III, Mai-Iunie, nr. 5-6 / 1921, p. 101-111.
39. George Enescu, „Despre Opera Română”, anul III, Mai-Iunie, nr. 5-6 / 1921, p. 111.

https://biblioteca-digitala.ro

40. Maximilian Costin, Em. Ciomac, „Violonistul Enescu”, anul III, Mai-Iunie, nr. 5-6 / 1921, p. 112-114.
41. George Enescu, „Despre muzica românească”, anul III, Mai-Iunie, nr. 5-6 / 1921, p. 115.
42. G. N. Georgescu-Breazul, „Opera Română”, anul III, Iulie-August, nr. 7-8 / 1921, p. 127-128.
43. G. N. Georgescu-Breazul, „Alfons Castaldi: note biografice”, anul III, Septembrie-Octombrie, nr. 9-10 / 1921, p. 165-169.
44. D. Cuclin, „Un poem simfonic caracteristic”, anul III, Septembrie-Octombrie, nr. 9-10 / 1921, p. 169-172.
45. D. Cuclin, „Ioan Scarlatescu”, anul III, Noiembrie, nr. 11 / 1921, p. 194-199.
46. Sabin V. Drăgoi, „Asupra muzicei românești”, anul III, Decembrie, nr. 12 / 1921, p. 219-222.

Anul 1922

47. M. Costin, „Ce este muzica?”, anul IV, Ianuarie-Februarie, nr. 1-2 / 1922, p. 1-5.
48. Maximilian Costin, „Noi și păsările cântătoare”, anul IV, Martie-Aprilie, nr. 3-4 / 1922, p. 21-24.

Anul 1923

49. Maximilian Costin, „Conservatorul din Timișoara în evoluția muzicei românești”, anul V, Ianuarie-Februarie, nr. 1-2 / 1923, p. 1-4.
50. A. Cosma Jr., „Muzica instrumentală în biserică ortodoxă”, anul V, Mai-Iunie, nr. 5-6 / 1923, p. 1-3.
51. Maximilian Costin, „Din țara noastră”, anul V, Mai-Iunie, nr. 5-6 / 1923, p. 4-8.
52. Alexandru Bilciurescu, „Note pentru biografia lui Scarlatescu”, anul V, Mai-Iunie, nr. 5-6 / 1923, p. 12-14.

Anul 1925

53. Maximilian Costin, „Către cititori”, anul VI, Ianuarie, nr. 1 / 1925, p. 1-2.

https://biblioteca-digitala.ro

54. G. N. Georgescu-Breazul, „O arhivă fonogramică în țara noastră” [I], anul VI, Ianuarie, nr. 1 / 1925, p. 3-11.
55. Maximilian Costin, „Imnul românesc”, anul VI, Februarie, nr. 2 / 1925, p. 37-38.
56. Const. Brăiloiu, „Societatea Compozitorilor Români”, anul VI, Februarie, nr. 2 / 1925, p. 39-41.
57. Laurian Nicorescu, „Evoluția artei cântului”, anul VI, Februarie, nr. 2 / 1925, p. 42-48.
58. Sabin V. Drăgoi, „Elementul etnic în muzică”, anul VI, Februarie, nr. 2 / 1925, p. 49-54.
59. G. N. Georgescu-Breazul, „Muzicologul Hermann Kretzschmar”, anul VI, Februarie, nr. 2 / 1925, p. 55-58.
60. Juarez Movilă, „Probleme muzicale românești”, anul VI, Februarie, nr. 2 / 1925, p. 59-61.
61. G. N. Georgescu-Breazul, „O catedră de pedagogie muzicală la Conservatorul din București”, anul VI, Martie, nr. 3 / 1925, p. 69-73.
62. Alfred Alessandrescu, „Gabriel Fauré”, anul VI, Martie, nr. 3 / 1925, p. 74-76.
63. Laurian Nicorescu, „Problema cântecelor populare”, anul VI, Aprilie, nr. 4 / 1925, p. 101-106.
64. Juarez Movilă, „Sărbătorirea flautistului Elinescu”, anul VI, Aprilie, nr. 4 / 1925, p. 121.
65. Dr. Octavian Beu, „Gheorghe Dima. Viața și opera sa”, anul VI, Mai, nr. 5 / 1925, p. 133-138.
66. Pr. Dr. Ion Mihălcescu, „Muzica religioasă în genere și muzica noastră bisericească”, anul VI, Mai, nr. 5 / 1925, p. 139-142.
67. C. Brăiloiu, „Bibliografie”, anul VI, Mai, nr. 5 / 1925, p. 162-163.
68. Octav Z. Vancea, „Asupra tendințelor școalei românești”, anul VI, Iunie, nr. 6 / 1925, p. 176-178.
69. Maximilian Costin, „Un compozitor modern”, anul VI, Iunie, nr. 6 / 1925, p. 179-186.
70. Laurian Nicorescu, „Cultura muzicală”, anul VI, Iunie, nr. 6 / 1925, p. 187-188.
71. Valeriu Branisce, „Muzica la români”, anul VI, Septembrie-Octombrie, nr. 7-8 / 1925, p. 197-207.

https://biblioteca-digitala.ro

72. Maximilian Costin, „Rolul muzicei în educație”, anul VI, Septembrie-Octombrie, nr. 7-8 / 1925, p. 208-209.
73. Octav I. Vancea, „Muzica modernă”, anul VI, Septembrie-Octombrie, nr. 7-8 / 1925, p. 216-218.

Concluzii

Voi răspunde succint la trei întrebări conclusive.

Chestionarul din 1920 a fost chiar atât de important pentru muzicologia românească?

Da, pentru că discuțiile iscate în jurul răspunsurilor muzicienilor la întrebările din ancheta numărului din ianuarie 1920 al revistei „se profilează” – afirmă academicianul Octavian Lazăr Cosma – „ca o febrilă căutare a autenticității expresiei componistice”[1] autohtone.

Care dintre soluțiile oferite chestionărilor au fost obiective și care subiective?

Muzicologul Vasile Vasile – care consideră că doar două întrebări au fost formulate: cea referitoare la muzica românească în general și la viitorul ei și cealaltă despre muzica populară[2] – afirmă că dintre răspunsuri, Eduard Caudella și cu dirijorul D. Dinicu au avut „păreri centriste”, dar alții au emis „aprecierile care văd viitorul muzicii româneşti în strânsă legătură cu tradiţia pământeană – pe de o parte – şi cele care neagă sau ignoră posibilităţile melosului popular (cel bizantin nu era pus în discuţie la acea vreme) de a servi ca bază pentru viitoarea creaţie românească.”[3]

---

[1] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. VI: Gândirea muzicală, București, Editura Muzicală, 1984, p. 46-47.

[2] Vezi: Vasile Vasile, „Societatea Compozitorilor Români, moment crucial în istoria muzicii româneşti şi consecinţele asupra culturii naţionale”, în: *Muzica*, nr. 4 / 2010, p. 68 ș.urm. Eu am optat în prezentul studiu – în urma lecturării răspunsurilor din *Muzica* – pentru trei întrebări.

[3] Vasile Vasile, „Societatea Compozitorilor Români, moment crucial în istoria muzicii româneşti şi consecinţele asupra culturii naţionale”: *Ibidem*, p. 69.

https://biblioteca-digitala.ro

Cine a semnat rubrica de critică muzicală în perioada interbelică?

În această perioadă (1919-1923; 1925) pe paginile revistei critica și cronica muzicală – care apare sub genericul „Mișcarea muzicală în țară / străinătate" – a fost semnată de nume precum Const. Brăiloiu, Alfred Alessandrescu, Olimpiu Ștefanovici, Edgar Istratty și Dr. Zaharia-Brăila; alți autori au optat pentru inițiale precum A. A., C., R., M. C., M., V. C., A. M., sau pentru pseudonime ca Fis Dur, Iscod, Becar, B Karr, Lynx, Cronicar, Klingsor, Miral; există și preluări după René Brancour, Nadia Boulanger etc.

Următorul articol va conţine reflecţii ale ideilor unor personalități care au publicat articole în revista *Muzica* din perioada postbelică.

Anexă. „Muzica românească": anchetă (Ianuarie, nr. 3 / 1920, p. 97-118)

„Acum câtva timp redacția noastră a adresat următoarea circulară unui număr din cei mai de vază muziciani [!] ai noștri, precum și la o seamă de personalități, a căror activitate e strâns legată de tânăra noastră mișcare muzicală:

Dintre toate chestiunile, privind desvoltarea [!] muzicii în țara noastră, ace<e>a a muzicii românești ne interesează cât mai de aproape. În dorința de a lămuri pe larg această chestiune, revista Muzica *și-a propus să întreprindă o anchetă complectă [!] asupra părerilor celor mai de seamă factori ai vieții noastre muzicale.*

Vă adresăm deci rugămintea să binevoiți a ne trimite părerile D-voastră asupra «Muzicii românești» în general, mai precis asupra viitorului acestei muzici și dacă credeți că muzica noastră populară ar putea servi desvoltărei [!] unui gen muzical superior.

Ancheta aceasta, prezentând un interes cu totul deosebit pentru muzică și întreg neamul nostru, nădăjduim că veți binevoi a răspunde cu dragă inimă rugămintei [!] ce vă adresăm.

Etc. etc."

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Cristina Șuteu

The *Muzica* Magazine at Its Anniversary (1908-2018) (IV)

In the fourth article of the series dedicated to the *Muzica* periodical (110 years after its establishment) I am presenting several ideas promoted during the interwar activity of the magazine (1919-1923; 1925), as well as the profiles of five of its most noteworthy personalities: George Enescu (1881-1955), G. N. Georgescu Breazul (1887-1961), Constantin Brăiloiu (1893-1958), Sabin V. Drăgoi (1894-1968) and Zeno Octavian Vancea (1900-1990). Likewise, as I have also done in the previous chapters, I am extracting a bibliographical guide – this time a selective one – of the period under scrutiny, organised chronologically.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

On Musical Vulnerability

The Joy of Life and the Power of Love as Expressed in Hisaishi Joe's Anime Soundtracks

Maria Grăjdian

1. Introduction: cultural synkretism as commonplace

Largely regarded as animation "made in Japan", the anime – a genre, a technique, an aesthetics, an ideology and a medium – has developed during the last decades to the status of the main carrier of Japanese cultural assets, in addition to manga (Japanese comics). Slowly, it has turned into a quotidian phenomenon able to mediate outside of Japan for non-Japanese audiences the Japanese cultural elements. In more practical terms, this refers to an established, and increasingly powerful, international fan-base whose members surprise outsiders with the employment of Japanese words and concepts in their everyday language and who gradually start to represent such seemingly forgotten values as honesty, courage and perseverance (Maas 2000:88, Poitras 2000:7). Moreover, in its perception and acceptance as one of the most globalized cultural appearances of recent decades, the anime emerged as a strongly market-oriented product, whose relevance resides in its saleability; it is, as such, an exceptionally creative and multifaceted phenomenon, which reflects in its colossal quantity and quality the massive individual, social and historical energy and power held within the framework of "postwar Japan" as a

https://biblioteca-digitala.ro

reputed monolith (Iwabuchi 2004:60; see Kinsella 2000:4): a homogenized, consumption-conditioned medium to respect prevalent rules and regulations in its relation to the nation it belongs to, and a progressive significant 'ambassador' of Japanese cultural assets targeted at the international community.

In addition to the visual dimension, the auditive dimension of the anime is fundamental within its framework as a cultural product, constituted of background sounds and background music, usually called OST (Original Soundtrack) or BGM (Background Music). The background music contributes massively to creating a specific atmosphere, to emphasizing a particular emotional and mental state and to facilitating the transitions between them. Additionally, it is connected to a very strong market-segment: Anime soundtracks are professionally composed and merchandized nationally and internationally, the offer-&-supply hardly covering the huge demand. Understanding the fact that this so-called "background music" is considerably more than plain "background auditive information", as for instance, in Richard Wagner's employment of the orchestra as a commentator of the visual or narrative events, is essential in observing the promotional mechanism of anime-related musical products as independent goods and assets in the field of the entertaiment industry and of the cultural consumption. At times, the (title) songs and the musical themes accompanying anime movies and anime series become independent brands and turn into big hits, being sold by Japanese production companies on international markets as self-sufficient products, while the respective artists become stars practically over-night. There is no exaggeration in asserting that a strong, almost intrinsic relationship has emerged between anime soundtracks and the artists who stay behind them: On the one hand, famous composers and musicians contribute significantly through their music to the success of an anime product; on the other hand, less famous composers and musicians may become stars of national and international reputation in a very short period of time by getting involved into the production process of anime works. In the first

https://biblioteca-digitala.ro

category, names as Hisaishi Joe and Kanno Yôko can be included, while in the second category, the Japanese *visual-kei* band WORLD (*Death Note*, anime TV series, 2007) or the girls band AmuYumi Puffy (*The Tale of Prince Genji: The Millennial Chronicle*, anime TV series, 2009) can be taken as relevant examples.

The current paper focuses on Hisaishi Joe and his numerous anime soundtracks composed for anime movies released by Studio Ghibli.[1] On his real name Fujisawa Mamoru**藤澤守**, Hisaishi Joe**久石譲** was born on December 6th, 1950, in Nagano; he started his career as a composer of serial-minimal music during his study at Kunitachi Music Academy. After his first album Information (1982), he received in the year 1983 the offer to create the Image-Album for *Nausicaä from the*

[1] Since its foundation in 1985 with a stable location in Higashi-Koganei, in Western Tokyo, Studio Ghibli has turned over the decades into a symbolic institution of the Japanese entertainment industry. The name mostly associated with Studio Ghibli is Miyazaki Hayao 宮崎駿 (born in 1942), who has collected the most recognition, but he is, in fact, solely a member of what might be called "the Ghibli Quartet", consisting of Miyazaki Hayao, Takahata Isao 高畑勲 (1935-2018), SUZUKI Toshio 鈴木敏夫 (born in 1948) and HISAISHI Joe. The "founding quartet" included TAKAHATA Isao, MIYAZAKI Hayao, SUZUKI Toshio and TOKUMA Yasuyoshi 徳間 康快 (1921-2000), with the last two serving as producer and manager, respectively. The composer Hisaishi Joe is the only one to come later to join the Ghibli enterprise. Nowadays, one can talk of the Studio Ghibli in terms of an expanding "Ghibli corporation", with a Ghibli Museum founded in 2001, and located in Mitaka, Tokyo (projected and built under the supervision of MIYAZAKI Gorô 宮崎五郎, Miyazaki Hayao's eldest son, born in 1967), a real-life replica of Satsuki & Mei's House from the anime movie *My Neighbour Totoro* (1988) situated on the EXPO 2005's site in Nagakute, Aichi prefecture (by Miyazaki Gorô, as well), and a long-expected Ghibli theme park in Aichi prefecture, to be opened most probably in 2020.

https://biblioteca-digitala.ro

Valley of the Winds (『風の谷のナウシカ』 *Kaze no tani no Naushika*). Miyazaki Hayao and Takahata Isao, the grounding directors of Studio Ghibli, were so deeply impressed with the result, that they allowed Hisaishi to compose the whole soundtrack for *Nausicaä from the Valley of the Winds*. Subsequently, it was released as an anime movie in 1984 by Studio Ghibli, under the direction of Miyazaki Hayao. Throughout the decades, Hisaishi composed the music for *Laputa: The Castle in the Sky* (『天空の城ラピュータ』 *Tenkû no shiro Rapyûta*, 1986), *My Neighbor Totoro* (『となりのトトロ』 *Tonari no Totoro*, 1988), *Kiki's Delivery Service* (『キキの宅急便』 *Kiki no takkyûbin*, 1989), *Porco Rosso* (『紅の豚』*Kurenai no buta*, 1992), *Princess Mononoke* (『もののけ姫』 *Mononoke hime*, 1997), *Spirited Away* (『千と千尋の神隠し』 *Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001), *Howl's Moving Castle* (『ハウルの動く城』 *Hauru no ugoku shiro*, 2004), *Ponyo* (『ポニョ』 *Ponyo*, 2008), *The Wind Rises* (『風立ちぬ』 *Kaze tachinu*, 2013) and *The Tale of Princess Kaguya* (『かぐや姫の物語』 *Kaguya-hime no monogatari*, 2013). With the exception of *The Tale of Princess Kaguya*, which was directed by the late Takahata Isao, all other anime works mentioned previously were directed by Miyazaki Hayao. Besides anime soundtracks for anime movies produced by Studio Ghibli, Hisaishi Joe has been composing soundtracks for live-action movies and TV dramas released both in Japan (particularly under the direction of the Japanese director Kitano Takeshi) and in other Asian countries (i.e., South Korea, where he has an impressive fan base due to his music for the movie *Welcome to Dongmakgol*, 2005, directed by Park Kwang-hyun, and for the MBC drama series *The Legend: The Story of the First King's Four Gods*, 2007, directed by Kim Jong-hak and Yoon Sang-ho), as well as solo albums and piano scores. In

https://biblioteca-digitala.ro

addition, to his compositional activities, Hisaishi has been working as a conductor, typesetter and orchestra arranger.

The choice of Hisaishi Joe falls back to his position as creator of (until now) undisputed milestones in the history of the genre of anime soundtracks due to his major association with Miyazaki Hayao, and the powerful position this anime director has taken over, and carefully kept, as one of the main messengers of Japanese cultural assets in the world at large. (Murakami Haruki and his writings would be a further example.) Like Miyazaki Hayao and Murakami Haruki, Hisaishi Joe's contribution to the dissemination and implementation of Japanese cultural assets resides chiefly in the depth of the stylistic expression modes and the idealistic foundations of his music. Particularly significant is the fact that in Hisaishi Joe's anime soundtracks the possible accusation of an uncreative imitation of Western counterparts is overcome through a critical examination of Western sounds and their employment in an innovative, future-oriented manner within the framework of their own compositional endeavors. More exactly, simultaneous with a self-reflexive examination of Western compositional paradigms, a vivid questioning and a blunt revelation of the self takes place, of one's own cultural heritage, in the light of the other as a studied and absorbed (unfamiliar) entity. Just as heroes are driven in their initiation trips by love and the desire to discover the meaning of life, Hisaishi Joe embarks in his quest for suitable means to give expression to his creative ideals in an open confrontation with the Big Other of creative models (to refer to Jacques Lacan's parlance of a powerful system of reference). Authenticity, authentic music or authentic musical style encompass thus the dynamic compilation of most various musical directions, languages, trends and fashions, which unfold in a rainbow-like combination of different languages and genres, from heavy metal to ethno-pop, from Western classics to Eastern modalisms and back to hip-hop: identity and culture emerge, therefore, as results of a hybrid combination of appropriated strategies.

Anime soundtracks can be observed from a variety of perspectives – as a medium, a genre, a technique, a form, an

https://biblioteca-digitala.ro

ideology or an aesthetics. The current paper brings in the foreground the ideological-aesthetical parameters of anime soundtracks, particularly and directly derived from the individual visions of Hisaishi Joe as an exemplary composer. It takes into account precisely the very magic and the deeper levels of significance embedded into animation as a means of expression. The analysis unfolds in three stages: in a first step, the stylistic history of Hisaishi Joe's path is explained, as revealed in the anime movies released by Studio Ghibli, followed by the detailed explanation of the last two anime works from 2013 – *The Wind Rises* and *The Tale of Princess Kaguya*. In the *Conclusions*, I shall succintly summarize the main elements of the musical construction of the Japanese cultural identity as it emerges from Hisaishi Joe's anime soundtracks, and resulting from the juxtaposition of Japanese flair and Western technique: it itself, a typical concretization of the mid-19th century slogan *wakon yôsai* (和魂洋才 "Japanese spirit/roots, Western technology/knowledge") which has been dominating the whole Japanese modernity (since 1868).

While it is true that academic research and corresponding publications on anime have been booming in recent years, it is mainly the visual dimension to get the credits, with the auditive/musical dimension being mostly dragged in the background of the scientific discourse. Analytical debates in commercial journals, mostly published by fans, provide plenty of important ethnographic information, however, they reach only seldom the level of academic depth and severity. As outlined further below, on the basis of existing scientific research on anime, I shall deliver a thorough empirical analysis of Hisaishi Joe's anime soundtracks, completed by insights provided by intensive discussions with anime entrepreneurs (directors, composers, producers) and anime consumers (fans), in quantitative and qualitative approaches. Additionally, I observe musical phenomena both intrinsically, in the cultural context of their emergence and development, and extrinsically, on the social, economical and political background of their popularity and circulation. This historical contextualization supplies the

https://biblioteca-digitala.ro

scientific enterprise with credibility and consistency, not least due to the lack of referentiality backed by secondary sources.

2. Hisaishi Joe and the quest for a Japanese musical identity

While the plot, the character design and the drawing techniques are fundamental dimensions of any anime work, the auditive background plays an equally important role in shaping the structure and balance of an anime production, and thus decisively contributes to its success: In addition to the voice-over (the ubiquitous narrator), dialogues and monologues, sound effects and background music are to be taken into consideration (Wells 1998:97-99, Poitras 2000:88). The background music is essential, in anime productions as in cartoons and live-action movies as well, in creating a specific atmosphere and in emphasizing particular emotional states and transitions; some composers of anime music – e.g., Hisaishi Joe or Kanno Yôko, more recently, Kajiura Yuki and Kawai Kenji – have become popular by composing music for anime works. In particular, the albums of anime soundtracks represent a strong professional industry branch, domestically and internationally, due to an unexpectedly strong demand. Accordingly, so-called "Domestic CDs" relying on the most popular anime productions (e.g., *Sailor Moon*, *Revolutionary Girl Utena*, *Rurouni Kenshin: Romantic Tales of a Swordsman in Meiji-Japan*, etc.) have been locally produced with nation-specific features, meaning that the title songs are translated into the language of the country in which they are merchandized.

Furthermore, so-called "Original Soundtracks" of anime productions, also named "Image Soundtracks", are inspired by the music of a particular anime work and consist partially of single albums of the anime protagonists and their voice actors/actresses of the respective anime work. Voice actors and actresses (***seiyû***) are very important as well, and possess their own magazines, e.g., *Voice Animage*, who may become at times as popular as live-action actors and actresses: An

https://biblioteca-digitala.ro

impresive celebrity is Hayashibara Megumi who started her carrer as voice actress in 1986, and lent her voice to such anime characters as Faye Valentine in *Cowboy Bebop* (*Kaubôi Bibappu*, Japan, 1998 director: Watanabe Shin'ichirô, music: Kanno Yôko), Ayanami Rei, Ikari Yui and Pen Pen (the Penguin, in *Neon Genesis Evangelion*), Ranma-chan in *Ranma 1/2* (*Ranma ni bun no ichi*, 1989-1992, director Mochizuki Tomomi, Shibayama Tsutomu, Sawai Kôji, Nishimura Junji), Achika (in *Tenchi Muyô!*, 1991-2001, director Ozawa Kazuhiro Hayashi Hiroki, Yatani Ken'ichi), Ai in *Video Girl Ai* (*Bideo Garu Ai*; Poitras 2000:16; see Ledoux/Ranney 1995). Conclusively, it is correct to assume that the background music, together with the plot, the character structure and the visual design, reliably reflected, historically speaking, the events and the ideas from the immediate reality, which is an important function of the arts in their entanglement with humanity and its quests.

2.1. Appropriation and individualisation: from “domesticating plagiarism” to “hybridizing authenticity”

Hisaishi Joe does not intend to faithfully accompany with his music the images created by Miyazaki Hayao: rather, he is searching for ways to enhance their aesthetical and ideological force. According to this vision, Hisaishi Joe designs a musical universe full of uncanny contrasts and playful contradictions, which clearly illustrate the permeating underlying tension between hopeless love and self-fashioned apocalypse. His work can be divided in three stages, depending on the diversity of the musical language, on the one hand, and on the active contribution to the vitality of the images, on the other hand. The long, at times strenuous, progress from “domesticating” the other without cheap plagiarism, towards that type of authenticity, which both allows the self to express itself and guarantees the access to the wider landscape of international perception and appreciation, is displayed in the anime products released by Ghibli Studio throughout its history; particularly

https://biblioteca-digitala.ro

those to which Hisaishi Joe has composed the soundtrack are important steps in this process.

The first stage starts with *Nausicaä from the Valley of the Winds* (1984), which is officially a pre-Ghibli anime work, and lasts until *Porco Rosso* (1992), which carries in its musical language the playfulness and that sense of curiosity mostly associated with the youthful joy of life. *Nausicaä from the Valley of the Winds*, with its heavy tones of personal discovery and individual loss on the background of a post-nuclear human world, prepares the ground for the lofty, more lighthearted music of *Laputa: The Castle in the Sky* (1986), of which the title-song *[Riding the Wind] With You* (「君を乗せて」 *Kimi wo nosete*) addresses directly audiences seeking solace and certainty. The orchestration of the soundtrack reminisces in both cases of post-Wagnerian intensive employment of wind instruments to carry the main musical message, while the dynamic dialogue between the strings (particularly in *Laputa: The Castle in the Sky*) serve to re-create a colorful universe of flying castles in a typical steam-punk set-up. A fairly different atmosphere is encountered in the next two anime works, both of which depict powerful, and deeply inspiring, coming-of-age stories: *My Neighbor Totoro* (1988), the tale of the two sisters in Japan's late 1950s striving to assist their parents in the mysterious, friendly countryside, displays a contagiously happy music, bubbling with joyful tones reminding of the dancing melodies of childhood. They are plain, though highly memorable melodies, which have eversince mesmerized almost two generations of children (in Japan as worldwide). A slightly more serious process is told in *Kiki's Delivery Service* (1989), where the 13-year old witch Kiki is supposed to leave home, according to the rules of the witches' world, and find her own way for one year. Hisaishi's music explores Kiki's various emotional states and accompanies her on her initiation journey with suitable soft music, designed to confer depth and authenticity to her persona, and thus, to create a subliminal relation to audiences. Generally regarded as Miyazaki's most personal work, *Porco Rosso* appears equally as a transitional

https://biblioteca-digitala.ro

product, reflecting both the disenchantment process occurring in the Japanese society in the aftermath of the economic recession and the paradigm shift in the anime industry towards a more compassionate, less competitive approach to audiences. Here, Hisaishi creates a musical background respiring the hopeful air of the 1920s in Southern Europe, which was recovering after war, before the militarization and hatred took hold of history again. Italian canzonettas and military march music are combined with French chansons and waltz rhythmicity, and create a multicolored sound environment, in which the joy of life and the hope for the future prevail unconditionally.

Porco Rosso introduces the maturity age of Ghibli Studio with epic animation works like *Princess Mononoke* (1997), *Spirited Away* (2001) and *Howl's Moving Castle* (2004), ending in *Ponyo* (2008), again, a transitional work towards the grand stories of love and existential questions of the last stage. *Princess Mononoke* is a nostalgic work, which draws its creative energies from the bright humanism of *Kiki's Delivery Service.* A long way from the utopian idealism in *Nausicaä from the Valley of the Winds*, the mature and warm humanism in *Princess Mononoke* unfolds in the depiction of epic battles between gods and humans: regardless of the final solution, the world after the death of gods will never be the same. Hisaishi Joe constructs in *Princess Mononoke* an universe of ludic allusions and contradictory combinations which are indicative of the fragmented fabric of cultural identity in late modernity. The scene towards the end of *Princess Mononoke* in which the forest god Shishigami is killed by the greedy merchants is deeply revealing: the musical background of this scene unifies symphonic structures reminiscent of Anton Bruckner and intimist echoes of pentatonic scales. The brutal sound cluster and the overwhelming instrumental combinations alternate with lyrical melodies in dynamic rhythms, which, together, construct a hymn of life as the best asset one possesses and could ever possess. At the same time, the confrontation between temperate sound constellations and non-temperate sound spaces indicates the impossibility of the return to a safe space

https://biblioteca-digitala.ro

of love and belonging. Thus, while Miyazaki's characters struggle for the preservation of nature or for the improvement of their own living conditions, Hisaishi's music is a reminder of the fullness and freshness of life and of all living beings reunited with nature. The continuously reinforced motto of *Princess Mononoke* is "Ikiro!" ("生きろ！") or "Live!". This message stands out more powerfully in *Spirited Away*, in which the story about the need for dreams and gods in a crumbling world finds itself symbolically representd in a little girl's efforts for her true self and for means to rescue her parents from the deadly curse of greed and arrogance. More importantly, like in *Princess Mononoke*, under the surface of an ideological glorification of pure nature as contrasting the stupidity of humans, *Spirited Away* celebrates a dramatic hymn to life and love as the most valuable assets to be possibly ever possessed (Murase 2004:65). Accordingly, Hisaishi's musical background strengthens the atmosphere of cooperation among humans in their quest for love and repentance, rather than the ecologist message, and prepares the stage for *Howl's Moving Castle*, with its focus on superficial, aesthetic beauty on the costs of inner richness. Thus, the next movie is symptomatic in ist divisional structure: on the one hand, there is Howl, the beautiful magician with ist split personality, both hating and playing war, and obsessed with his physical appearance; on the other hand, there is Sophie, the young lady transformed by the evil Witch of the Waste into an old woman, who is forced to re-define her role in the world. Hisaishi's music supports their development and quest for identity, with complex symphonic structures counterpointing frolicsome moments of emotional intimacy and mental vulnerability.

A late echo of *My Neighbour Totoro*, *Ponyo* returns to the emotionally safe space of folk-tales and childhood discoveries, with their sense of innocence and faith. *Ponyo* is, simultaneously, the other end of the rainbow initiated by *My Neighbour Totoro*, as it draws on friendship, courage and self-confidence, and a contagiously joyful music reminiscent both of folkloric tones and of kids' rhymes. After the previous turbulent

https://biblioteca-digitala.ro

epics, *Ponyo* reminds once again of the necessarily bearable lightness of "just being", beyond any compulsions and fears, and the existential strength, which comes from the occasional contact with – and return to – the magnificent world of childhood. Easygoingly, the music flows with images, and re-calibrates them alongside a historical reality marked by isolation, confusion and loneliness.

Simultaneously, *Ponyo* fulfills the transition towards the third stage in Hisaishi Joe's career, in which this alternative type of Enlightenment with the epic of life as a singular event at its ideological core appears even more powerfully repeated and relentlessly reinforced. The climax of this third stage is 2013: *The Wind Rises* (2013) and *The Tale of Princess Kaguya* (2013). It relates to a type of Enlightenment in which creators and artists celebrate the human being in its uniqueness and unrepeatability, with its failures and confusions, but also with its joys, hopes and dreams. The idea behind this alternative type of Enlightenment is not to banish the biological, animal-like elements from the human being and to exclusively enforce the rational side, but to coordinate these two dimensions harmoniously. Rather than a struggle between the two sides of the human, they are regarded and dealt with a deep-seated quest for harmonization and understanding. Building on this foundation, Hisaishi Joe constructs his music in both *The Wind Rises* and *The Tale of Princess Kaguya* on the premises of an emphasis on the humanity of Miyazaki's and Takahata's characters, with their moments of bliss and frustration, with their worries and dreams, idiosyncracies and contradictions. For once, in *The Wind Rises*, interwar sonorities, suggesting the freedom and elation of the 1920s as well as the increasing bleakness and brutality of the 1930s-1940s, break through the fourth wall of the title-song *The airplane cloud* (「飛行機雲」 *Hikôki-gumo*), originally released in early 1970s (November 20, 1973) by the Japanese singer and songwriter Yuming (real name Arai Yumi, born 1954). However, in *The Tale of Princess Kaguya*, Hisaishi return to sonorities and instruments traditionally associated with classical, premodern Japan:

https://biblioteca-digitala.ro

particularly *koto* sounds in the key scenes of the main character's development – such as the folk tune *Kids' song* (「童歌」 *Warabe-uta*) – and the ineffable impermeability of pentatonic scales, softly combined with the tense imponderability of modal resolutions in the title-song *Memories of life* (「命の記憶」 *Inochi no kioku*, originally composed by the Japanese singer and songwriter Nikaidô Kazumi, born 1974), integrated in the flow of musical landscape. Love – for nature, for the human fellows, for the future – is absorbed artistically in parallel with the sensitive consideration of the historical environment implying cultural events on the wider world stage: While Hisaishi Joe does his best in creatively coping with the tense climate of the early 2010s, he clashes against the commandment of critical realism. Hisaishi chooses to avoid the entanglement with the political disenchantment typical for the era with a keen observation of the social fabric, by transcending the tangible reality of the society – and of the potential audiences and cinema-goers – in the sounds of an orchestration full of vitality, of unlimited hopes and of courageous exuberance. In doing so, he aligns with similar efforts of other Japanese creators of products of popular culture – anime, manga, live-action movies, video-games, J-Pop, etc. – who have been carrying on this task for the past 35 years: to send out in the world the message, which reiterates life as the most valuable asset to be ever possessed by the human being, and by all living entities – a message of love and of acceptance, of tenacity, integrity and faith.

2.2. Back to Japan: 2013 and the temptation of *wakon wasai*

The rise and increasing popularity of the Ghibli Studio has to be seen within the historical context of recent decades (roughly since late 1970s, with the emergence of the so-called *Nihonjinron* movement, translated as "theories on Japanese [people] and Japaneseness", see Yoshino 1992:37) and by the

https://biblioteca-digitala.ro

efforts of Japanese intellectuals to actively establish Japan's position in (late) modernity. The economic recession inside the country since the early 1990s, on the one hand, and the fact that Japan's direct relations to the world community have been increasingly impacted by globalization, especially in its economic dimension, since early 2000s, on the other hand, forced its leading political elite to acknowledge the necessity to observe international changing standards of cultural "nation branding" – or "re-branding", as in case of those nations such as France, Great Britain, the Netherlands, which had a past of imperialist endeavours –, so that Japan would gain a central seat at the global table of nations. Framed as the cultural version of classical imperialism (which was mainly focused on trade and its economic immediate benefits) and pursued by means of artistic products of the entertainment industry (hence its interchangeable denomination as "Soft Power", in opposition with the "Hard Power" of military systems)[1], this more often than not intellectual development called "cultural imperialism" aimed, originally, at re-defining Japan's position from an importer of cultural elements into an exporter – and thus, into a trend-setter, internationally recognized. Since early 2010s, the Japanese project of cultural imperialism has gradually evolved and has been distancing itself from its US-American counterpart by the distinct affiliation to political interests (whereas in case of non-Japanese cultural imperialism, economic pressures and opportunities tend to dominate).

In this politically charged context, *The Wind Rises* displays in its re-consideration of biographic elements with individual responsibility situated ahead of historical context, a fundamental re-evaluation of cultural assets, genuinely wrapped-up as artistic entertainment. Similarly, from the other end of history, *The Tale of Princess Kaguya*, with its painful

[1] There is, though, a series of subtle differences between Soft Power and cultural imperialism, the most important among them being whether it happens with a clear target at a specific nation or area (Soft Power) or whether it is diffused globally, without a direct regional goal (cultural imperialism; see Iwabuchi 2015:425, Rothkopf 1997:35).

https://biblioteca-digitala.ro

yearning for slow tempos of classical Japan of Heian period (794-1185) might be seen as the ideological climax of a long history of transforming the external inputs into national cultural assets, which would later on turn into economic and political power. They are expressions of significant efforts to contextualize the Japanese version of late-modern cultural imperialism as a dynamic continuation of the Meiji period (1868-1912) slogan *wakon yôsai* (Japanese roots/spirituality, Western knowledge/technology) and to integrate the preoccupation for cultural liberalism and social cohesion as fundamental premises of economic prosperity and political stability. (Murakami Haruki's latest novels, the monumental *1Q84* from 2009-2010 or *Colorless Tsukuru Tazaki and His Years of Pilgrimage* from 2013, are potentially literary expressions of the same tendency.) During the Meiji period (around the 1880s), the pre-modern slogan *wakon kansai*[1] (和魂漢才 "Japanese spirit/roots, Chinese technology/knowledge") was replaced by *wakon yôsai* ("Japanese spirit/roots, Western technology/knowledge). Thus, Japanese technocrats at mid-19th century decided to gradually turn away from the Chinese models which had been serving as inspiration sources for centuries, and appeal to the Western paradigms of knowledge and technology. Furthermore, prior to this decision, there was a period of confusion and turmoil, in which the need to keep and develop a model according to the existing traditions and doctrines prevailed, as the slogan *sonnô jôi* (尊王攘夷, "revere the Emperor, expel the [Western] barbarians") illlustrates (McClain 2002: 140-144). This mentality clashed with the necessity to adapt to the Western policies and paradigms, as reflected in the slogan *bunmei kaika* (文明開化, literally meaning "[Western] civilization and enlightenment"; McClain 2002: 169-181). Furthermore, since late 2000s, the mid-19th slogan *wakon yôsai* ("Japanese spirit/roots, Western technology/knowledge) has been slowly, gradually developing

[1] *Wakon kansai* refers to the long centuries in which China had served as the main source of information and instruction on all levels.

https://biblioteca-digitala.ro

into *wakon wasai* (和魂和才 "Japanese spirit/roots, Japanese technology/knowledge"), a tendency clearly visible in present-day Japan. It is an important transition from a worldview based on imported artefacts, which underwent a process of "Japanisation", towards an existential paradigm in which national identity serves as a cultural construction of the "national self" (also known as "nation-branding") promoted, propagated and implemented on an international level.

The individual consciousness of historical belonging in what Miyazaki displays as a multi-layered "look at how Horikoshi Jirô's passion for flight was captured by capital-flow and militarism" (*Asia-Pacific Journal*) is subtly counterpointed by this emotional ambivalence towards the position of the intellectuals in times of historical turmoil. A symbolical return to Takahata's *The Grave of the Fireflies* (『火垂るの墓』*Hotaru no haka*) from 1988, *The Wind Rises* is both an appeal to accept war as an unavoidable and to a certain degree necessary evil, and a reminder upon the position of the individual within the political system. It is a late echo of the credo in intellectual activism strongly represented by the so-called *anpo* movement of the late 1960s, of which Takahata Isao and Miyazaki Hayao, the "Big Two" of the "Ghibli Quartet", were main representatives.[1] *The Wind Rises* depicts "war" simply as an additional dimension of "evil" transcending the limits of time and space, resulting in the revitalisation of the past via cultural artifacts in praising technology, human bonding and nature,

[1] The *anpo* movement was a student movement in Japan, comparable to the Western 1968-movement, and opposing the renewal of the *Treaty of Mutual Cooperation and Security between the United States and Japan* 日本国とアメリカ合衆国との間の相互協力及び安全保障条約 *Nippon-koku to Amerika-gasshûkoku to no Aida no sôgo kyôryoku oyobi anzen hoshô jôyaku* (also known as *anpo jôyaku* 安保条約 or just *anpo*安保), first signed in 1952 in San Francisco, then amended in 1960 in Washington and extended in 1970, in spite of the protests in Japan by students and leftist intellectuals.

https://biblioteca-digitala.ro

thus creating social cohesion and mutual acceptance among individuals living in here and now. In this *bildungsroman* (novel of formation) with the animated medium as representation channel, flying becomes a *raison d'être*, like in the oeuvres delivered by the French elite pilot and writer Antoine de Saint-Exupery (1900-1944), while airplanes are instrumental towards exploring a fresh existential attitude, as stated in the anime movie by the Italian aviator Giovanni Caproni (Jirô's imaginary mentor) at the beginning of the movie: "飛行機は戦争や経済の道具ではない。それ自体が美しい夢なのだ。" ("Airplanes are not for war or making money. Airplanes are beautiful dreams waiting to be swallowed by the sky.")

On a slightly different note, *The Tale of Princess Kaguya* sends a reminder that in times of ubiquitous *Cool Japan* symptomatology, the re-invigoration of local myths and legends provokes a nostalgic U-turn towards a more classical worldview with the simultaneous intellectualisation of popular culture encompassing the rather conservative message that love, happiness and existential fulfillment are more than ever individual choices in late-modernity. Its mediated sense of *mono no aware* ("the pathos of things") emerges from images of life being the loveliest in its transience and of terrible finality. Rising above impossible standards of success and likeability, the late-modern "feminine woman" in the stature of Princess Kaguya decides that her destiny lies in the very choices she is making. Princess Kaguya doesn't find, indeed, her fulfillment in direct connection with a man, but rather in her decision to pursuit her own path in life, and in her determination and commitment to stay true to herself. It takes sacrifice and pain, as love is not something to take: it is something to give, to oneself and to the ohers, a mindful choice made every day – like happiness and the warm, soft sense of belonging. Beyond the solitude which might arise from such an attitude towards life, there is the ineffable promise of a better world to emerge from the chaos and confusion of this one, suffocated in sex, consumerism and hatred: a promise of acceptance and solace,

https://biblioteca-digitala.ro

of quiet celebration of the human being and of humanity in its astonishing diversity and unleashed potential.

In this context, Hisaishi Joe's music is an excellent socio-cultural barometer of the Japanese society in transition as well as an aesthetic-ideological foundation of the Japanese entertainment industry in the spiral-like practice of internalizing external paradigms into a century-old system of constructing, propagating and implementing Japanese assets. Within this process, Japan shifted from its position as an 'outsider' to the Western world to an 'insider' to the Asian community. On a more technocratic level, Hisaishi Joe constructs and employs his anime soundtracks to represent precisely the late-modern ratio of cultural activism and intellectual apathy of the socio-cultural elites, as opposed to the economic leading class. He provides a sense of awareness of his position – the intellectual, the artist – within the historical continuum as an embedded element, which grounds a sense of expansion beyond the limitations of the animated medium, highlighting the idea that change is possible: change resides within the individual, who can transcend time and space in his quest for new shores. In this light, the transition from ethics to aesthetics and from imagination to ideology in the public staging of the world, as reflected in Hisaishi Joe's music, translates the metamorphosis of the anime from an insignificant socio-cultural medium to a powerful political and economic message in post-war Japan, continuing its previous efforts: cultural assimilation and national re-branding. Both *The Wind Rises* and *The Tale of Princess Kaguya* reveal this double-edged function of Japanese cultural products released by the entertainment industry and targeted at mass audiences: national reframing which subsequently turns into international impact. Cultural imperialism may be included in the national project of self-actualization of the role of the individual in relation to the community. However, while importing cultural assets and Japanizing them, the tackling of foreign influences and structures leads to a sense of expansion, orchestrated by unexpected insights and revelations. "The global revolution" incorporates the external inputs within the national system, and then transforming those elements into

https://biblioteca-digitala.ro

outputs for change and progress, propagated and implemented worldwide.

To a certain extent, Studio Ghibli's anime works, vigurously enhanced by their music, are historical-emotional barometers of the Japanese society, sensibly expressing doubts in times of exuberance and releasing hope in times of confusion. Their public staging of love, freedom, justice, progress and innocence in post-war Japan transcends in a gentle, empathetic way the dramatic transition of works of arts from creative, introspective means of expression in early and middle modernity to intellectual tools of self-awareness and social awakening in late modernity, and establish a fresh, robust identity paradigm, in which compassion, kindness and self-confidence are its core elements.

3. Conclusions: joy and love and existential paradigms

A typical phenomenon built on the stress ratio between the plasticity and sustainability of the Japanese culture, the anime has been proving during the last decades its ability to absorb external influences inspite of a solid, culturally intact core, and to adapt itself to the ever changing requirements of the market. Like identity, culture unfolds in anime products as a dialectical confrontation between self and other and between self and self-in-other, leading ultimately to a confrontation between the self and its transcendence by the other. It takes place in a dynamic ideological universe, in which the human being is not represented as an emotional-social recycling of various paradigms and structures, but as a future-oriented endeavor to refresh, fulfill and elevate the greater whole.

Anime soundtracks dig deep into the main problematic of our times due to the rapid changes in their narrative tempo, due to their constantly transcending symbolism, due to the highlighting of metamorphose as fundamental technology as well as due to their amazing stylistic eclecticism which eludes altogether all attempts of localization: it is the slippery structure

https://biblioteca-digitala.ro

of identity in a permanently changing society, a symptom and a metapher for a world obsessed with upheavals, spectacular events and fluctuating information. This musical translation from ethics to aesthetics, from message to medium makes possible the Protean shape of anime soundtracks, where one can experience a similar tension – between composition and technique, realism and fantasy, traditionalism and non-conformism, plot construction and character structure – like in classical Japanese visual arts. It might appear as if the individual tries to rise above its plain function within the collectivist system – and anime serves, typically, as an ambivalent symbol of a 'new Japan' with deep roots in a glorious past (see Satô 1992:12): On the one hand, the so-called 'new Japan' is an imagined community consisting of selected artifacts of Western material culture, and a nation who would courageously and stubbornly resist any attempts from the outside (aka, from the West) to corrupt and/or to oppress it. On the other hand, this same 'new Japan' sees itself as a protector and carrier of Asian historical heritage, responsible for its preservation and perpetuation in the era of globalization.

In this ambivalent, partially optimistic, partially disenchanting, negotiation of cultural identity, anime soundtracks tell in their function as popular productions emerged in one of Japan's most uncertain historical times, of the necessity of National Cool (*Kakkoii Nippon*) in opposition to the Japan-defined cult of cuteness (*kawaii*) and in the stress ratio between "domesticating plagiarism" as tendencies borrowed from the West and "hybridizing authenticity" as structures strongly related to Asian values. For a long while, Japanese Cool was synonymous in Japan with the loss of Japaneseness (*nihonjin-banare* 日本人離れ), but such anime movies as those released by Studio Ghibli encourage a reconsideration of life as a cool adventure, reversible in its transcience – and as a playful enterprise in the framework of cultural identity as sounds and images, while embracing "Japaneseness", whatever that might mean. Even an outsider can be active, non-conformist and free, like in several of

https://biblioteca-digitala.ro

Hokusai's and Utamaro's wood-block prints from premodern times, in which "being cool" during the restrictive Edo era (1603-1868) meant the show-off of elegance (*iki*) in contrast to "being boring" (*yabo*; see Screech 2002:29). Even as an outsider, one can rebel against the prevalent political or social order and emphasize one's own values and dignity, as it happened during the first half of the Shôwa era (1925-1989), when the *ero-guro-nansensu* phenomenon of the 1920s belonged to "being cool" as an anti-establishment movement against an increasingly oppressive government on the background of an equally incomprehensible reality. Even as a member of an isolated group or as an individual, one can experience one's own vitality and strength, by invoking uniqueness and unrepetability, and by leading by example in the name of such powerful values as social cohesion, family belonging, honesty, compassion, courage and integrity.

More than their images, the musical backgrounds of anime productions – familiar or disturbing, sad or uplifting, nostalgic or ceremonial – prove their ability to represent cultural identity as a freely fashioned self, to be crafted from the various offers-&-layers available on sale in the global supermarket (Mathews 2000:29). This process of "tinkering" (*bricolage*) is since Lévi-Strauss' analysis of the phenomenon no longer taking place outside of culture, but resides within culture, and opens the possibility to create one's own identity in the era of predetermined identity artefacts. Like comparable phenomena of the entertainment industry (manga, live-action movies, video-games, J-Pop, etc.), the anime industry is indubitably part of the organized capital, and serves in the same time, though, the unfolding of the individual and of the collective creativity in various ways, within a fourfold process: production, marketing, consumption and reproduction. Superficially conventional and stylistically eclectic, ideologically confusing and aesthetically challenging, naive and cool, the anime has emerged as a new form of Soft Power, actively threatening to dissolve traditional concepts of identity, self and culture, which were previously hardly questioned or evaluated. In addition to the visual dimension, typically identified by distinctive characters – mostly

https://biblioteca-digitala.ro

highly androgynous appearances with endlessly long legs, incredibly big eyes and hairs dyed in all imaginable colors –, the auditive dimension of anime contributes to creating a fascinating, contradictory, interactive universe with the simultaneous re-negotiation of such existential paradigms as identity and alterity, historical awareness and artistic creativity, ideological disenchantment and aesthetic liberalism. By expanding the representation of reality and fantasy up to the breaking point where the directors stop re-creating it visually, anime soundtracks composers boil the intensity and expressive force of the images in sounds, which leads, in turn, to new levels of sensorial perception and emotional-mental processing. Cultural affiliation is transcended as emotional belonging, translated, consequently, into happiness as a chance to re-visit one's own childhood with the eyes and the experience of the mature mind. In this cacophony of identities, "invented emotions" allow for the transfer of significance in historical terms, which move, again, towards socio-cultural sustainability as a result of mindful choices, based on everyday events and personal life experience. This draws on the informal appearance of Studio Ghibli as a business nurturing co-existence with nature, and continuing the *anpo* ideals. Emulating Takahata Isao and Miyazaki Hayao, Hisaishi Joe re-creates the idealized memory of a serene world in which the principle of "competitive undertaking" is replaced by that of "peaceful togetherness" – a principle observed in an archaic nature able to regenerate and live on eternally. There is, as well, the powerful, encouraging suggestion of the admittedly more difficult alternative: discipline and hard-work, humility and self-confidence, loyalty and respect, the establishing of a life-goal and its steady nurturing, cherishing victories and learning from setbacks along the way. In displaying this existential alternative, Hisaishi Joe's music unveils the delusional charm of a worldview based on the cultural consumption of pre-fabricated emotions and instant gratification, and discloses the beauty of human life as a project of love, self-awareness, acceptance, respect and compassion.

https://biblioteca-digitala.ro

4. References (selected)

*** (2006): *Facts and Figures of Japan 2006*, Tokyo: Foreign Press Center Japan.

AIDA, Yûji (1994): *Nihonjin no wasuremono* [The things the Japanese have forgotten], Tokyo: PHP Kenkyûjo.

ALLISON, Anne (2000): *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics and Censorship in Japan*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

AUGÉ, Marc (1992): *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Editions Seuil.

AZUMA, Hiroki (2001): *Dôbutsuka suru posutomodan: Otaku kara mita nihonshakai* [The animalising postmodernity: The Japanese society as seen from the otaku's viewpoint], Tokyo: Kôdansha.

BAUMAN, Zygmunt (2002): *Society under Siege*, Cambridge/Oxford: Polity Press.

BAUMAN, Zygmunt (2004): *Wasted Lives – Modernity and its Outcasts*, Cambridge/Oxford: Polity Press.

BORNOFF, Nicholas (2002): Sex and Consumerism – The Japanese State of the Arts, in: Fran Lloyd (ed.): *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, London: Reaktion Press, pp. 41-68.

DRAZEN, Patrick (2003): *Anime Explosion – The What? Why? and Wow! of Japanese Animation*, Berkeley: Stone Bridge Press.

EAGLETON, Terry (2003): *After Theory*, New York: Basic Books.

GRAJDIAN, Maria (2008): *Das japanische Anime: Versuch einer wissenschaftlichen Annäherung*, Sibiu/Hermannstadt: Lucian-Blaga-University Press.

GRAJDIAN, Maria (2010): *Takahata Isao*, Frankfurt-am-Main: Peter Lang Press.

INOUE, Shizuka (2004): *Miyazaki Hayao: Eizô to shisô no renkinjutsu* [Miyazaki Hayao: The alchemist of images and ideas], Tokyo: Shakai-Hihan-sha.

https://biblioteca-digitala.ro

IWABUCHI, Koichi (2004): How 'Japanese' is Pokémon?, in: Joseph J. Tobin (ed.): *Pikachu's Global Adventure – The Rise and Fall of Pokémon*, Durham/London: Duke University Press, pp. 53-79.

KINSELLA, Sharon (2000): *Adult Manga – Culture and Power in Contemporary Japanese Society*, Richmond: Curzon Press.

KIRIDOSHI, Risaku (2001): *Miyazaki Hayao no sekai* [The world of Miyazaki Hayao], Tokyo: Chikuma Shobô (Chikuma Shinsho).

KÖHN, Stephan (2005): *Traditionen visuellen Erzählens in Japan – Eine paradigmatische Untersuchung der Entwicklungslinien vom Faltschirmbild zum narrativen Manga*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

KRISTEVA, Julia (1989): *Étrangers à nous-mêmes*, Paris: Éditions Fayard.

LEDOUX, Trish/RANNEY, Doug (1995): *The Complete Anime Guide – Japanese Animation: Video Directory and Resource Guide*, Issaquah/Washington: Tiger Mountain.

LUHMANN, Niklas (1996): *Die Realität der Medien*, Opladen: Westdeutscher Verlag.

MAAS, Ôke (2000): Anime – Die Welt als Zeichentrick, in: Irmela Hijiya-Kirschnereit (ed.): *Japan – Der andere Kulturführer*, Frankfurt am Main: Insel Verlag, pp. 287-304.

MATHEWS, Gordon (2000): *Global Culture/Individual Identity – Searching for home in the cultural supermarket*, London/New York: Routledge.

MCLUHAN, Marshall (1964): *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw Hill Press.

MCQUAIL, Denis (1984): *Mass Communication Theory – An Introduction*, London/Beverly Hills/New Delhi: Sage Publications.

MIYAZAKI, Gorô (2004): *Mitaka no mori Jiburi Bijutsukan zuroku* [The Image book of Ghibli Museum in Mitaka Forest], Tokyo: Tokuma Foundation for Anime Culture.

https://biblioteca-digitala.ro

MIYAZAKI, Gorô (2012): *Satsuki to Mei no ie no tsukurikata* [The construction method of Satsuki & Mei's House], Tokyo: Studio Ghibli /Tokuma Press.

MIYAZAKI, Hayao (1996): *Shuppatsu-ten 1979-1996* [Departure points, 1979-1996], Tokyo: Tokuma Shoten/Studio Ghibli.

MIYAZAKI, Hayao (2002): *Kaze no kaeru basho: Naushika kara Chihiro made no kiseki* [The place where the wind returns: The way from Nausicaä until Chihiro], Tokyo: Rocking On.

MIYAZAKI, Hayao (2008): *Orikaeshi-ten 1997-2008* [Turning points, 1997-2008], Tokyo: Iwanami Shoten.

MURASE, Manabu (2004): *Miyazaki Hayao no fukami he* [Towards Miyazaki Hayao's depth], Tokyo: Heibonsha.

NAKAMURA Kengo (1999): *"Mononoke Hime" kara "Hôhokekyo: Tonari no Yamada-kun" he* [From "Prinzessin Mononoke" up to "Hôhokekyo: My Neighbours, the Yamada"], Tokyo: Tokuma Shoten/Studio Ghibli.

NAPIER, Susan J. (2005): *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*, New York: Palgrave Publishers.

NYE, Joseph S. (2004): *Soft Power: The Means to Succeed in World Politics*, New York: Public Affairs Press.

ORBAUGH, Sharalyn (2006): Frankenstein and the Cyborg Metropolis: The Evolution of Body and City in Science Fiction Narratives, in: Steven T. Brown (ed.): *Cinema Anime: Critical Engagements with Japanese Animation*, Hampshire (UK): Palgrave Macmillan Publishers, pp. 81-111.

ÔTSUKA, Eiji (1992): *Kasô genjitsu hihyô: Shôhi shakai wa owaranai* [A critique of the virtual reality: The consumption society never ends], Tokyo: Shin'yôsha.

POITRAS, Giles (2000): *Anime Essentials – Everything a Fan Needs to Know*, Berkeley: Stone Bridge Press.

RICHIE, Donald (2001): *A Hundred Years of Japanese Film – A Concise History with a Selective Guide to Videos and DVDs*, Tokuo/New York/London: Kodansha International.

https://biblioteca-digitala.ro

RIESMAN, David (1950): *The lonely crowd*, New Haven: Yale University Press.

SATÔ, Kenji (1992): *Gojira to yamato to bokura no minshushugi* [Godzilla, Yamato and our democracy], Tokyo: Bungeishunjû.

SCREECH, Timon (2002): Sex and Consumerism in Edo Japan, in: Fran Lloyd (ed.): *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, London: Reaktion Press, pp. 23-40

SHIMIZU, Tomoko (2004): Nezumi to monsutâ: Posuto reisen to sofuto-pawâ no chiseigaku [Mice and monsters: Geopolitics after the Cold War and Soft Power], in: *Eureka/Yuriika 'Poetry and Criticism'*, No. 500, Vol. 36-13, pp. 194-204.

STANDISH, Isolde (1998): Akira, Postmodernism and Resistance, in: D. P. Martinez (ed.): *The Worlds of Japanese Popular Culture – Gender, Shifting Boundaries and Global Cultures*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 56-74.

SUGIMOTO, Yoshio (2013[3]): *An Introduction to Japanese Society*, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press.

TAKAHATA, Isao (1991): *Eiga wo tsukurinagara kangaeta koto I: 1955-1991* [What I was thinking while creating movies I: 1955-1991], Tokyo: Tokuma Shoten.

TAKAHATA, Isao (1996): "Erosu no hibana" ["An Explosion of Eros"], in: *Departure points 1979-1996*, edited by Miyazaki Hayao, Tokyo: Tokuma Shoten, pp. 571-580.

TAKAHATA, Isao (1999): *Eiga wo tsukurinagara kangaeta koto II: 1991-1999* [What I was thinking while creating movies II: 1991-1999], Tokyo: Tokuma Shoten.

TAKAHATA, Isao (1999): *Jûniseiki no animêshon: Kokuhô emakimono ni miru eigateki, animeteki naru mono* [Animation from the 12th century: Movie and anime-like things to be seen in the picture scrolls categorized as national treasures], Tokyo: Tokuma Shoten/Studio Ghibli.

TAKAHATA, Isao (2007): *Manga-eiga no kokorozashi: "Yabunirami no bôkun" to "Ô to tori"* [Notes on the cartoons "La bergère et le ramoneur" and "Le roi et l'oiseau"], Tokyo: Iwanami Shoten.

https://biblioteca-digitala.ro

TAKAHATA, Isao (2009): *Ichimai no e kara: Nihon-hen, Kaigai-hen* [Starting from one-sheet-pictures: Japan volume, overseas volume], Tokyo: Iwanami Shoten.
TOBIN, Joseph J. (1992): Domesticating the West, in: Joseph J. Tobin (ed.): *Re-Made in Japan – Everyday Life and Consumer Taste in a Changing Society*, New Haven/London: Yale University Press, pp. 1-41.
WELLS, Paul (1998): *Understanding Animation*, London/New York: Routledge Press.
YAMANOUCHI, Yasushi und SAKAI, Naoki (2003): *Sôryoku sentaisei kara gurôbarizêshon he* [From the system of the total war to globalization], Tokyo: Heibonsha.

SUMMARY

Maria Grăjdian
On Musical Vulnerability
The Joy of Life and the Power of Love as Expressed in Hisaishi Joe's Anime Soundtracks

Widely regarded as the epitome of financial prosperity and popularity in terms of juxtaposing aesthetic-ideologic ideals and success at the box-office, Studio Ghibli has quietly turned since its foundation in the year 1985 into a symbol of animation produced in Japan and merchandized worldwide. An essential role in the existence of Studio Ghibli has been played by the so-called „Ghibli Quartet", constituted of the two main directors Takahata Isao and Miyazaki Hayao, the producer Suzuki Toshio and the composer Hisaishi Joe. This paper analyzes the music soundtracks created by Hisaishi Joe, one of the leading figures in the all-too-fluid landscape of Japanese entertainment industry, for the anime movies released by Studio Ghibli, with a particular focus on the stress-ratio between the animated images and the corresponding auditive structures, on the one hand, and on the dynamic relationship between the anime works as products of popular culture, subject to the ruthless jungle of the erratic behaviours of cultural consumers, and the historical environment in which they have emerged throughout decades.

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

Un meloman insolit se destăinuie (I)

George Bălan

Introducere de Lavinia Coman

Filozof, literat, estetician, formator, animator pasionat al vieții muzicale, George Bălan este o personalitate singulară în peisajul cultural românesc și universal. Vocația sa principală a fost aceea de a aduce în lumină conținutul filozofic al muzicii și de a realiza, prin acest demers, educația sistematică a amatorilor de muzică cultă. Pentru a-și atinge obiectivul propus, a inventat modalități adecvate, menite să-i capteze pe iubitorii de frumos artistic, adevărate ateliere ale diletanților rafinați, care învață să se bucure de capodoperele marilor epoci creatoare. Peste șapte decenii de militantism estetic se înscriu în cariera sa glorioasă. Musicosophia este o organizație culturală întemeiată de George Bălan la Sankt Peter în Germania, cu iradiere puternică în toată lumea. Prin intermediul acestei fundații, autorul ei a reușit, împreună cu un grup de experți formați la școala sa liberă, să aducă în sfera creației muzicale înalte sute și mii de ascultători devotați de pretutindeni. Mărturia sa explică fenomenul inventat și desăvârșit de autor, prin care multe spirite cunosc înnobilarea și arta de a se bucura conștient de binefacerile muzicii. (L.C.)

https://biblioteca-digitala.ro

I
O audiție de înaltă clasă

Gândurile care urmează sunt ale unui om ajuns la apusul târziu al vieții. Un apus pe care nu-l resimt deloc ca bătrânețe, cu toate că anumite semne exterioare par să-l evoce. Dar n-aș putea vorbi nici de întinerire - această cochetărie, această vanitate care-și râde adesea de înțelepciunea presupusă a însoți cea de a treia vârstă. Nu mă simt nici îmbătrânit, nici întinerit, ci mai degrabă într-o etapă fără vârstă, chiar de-ar dura la nesfârșit, dacă intențiile misterioase ale destinului nu i-ar impune un capăt.

Această eventualitate e prezentă permanent în mintea mea, însă fără urmă de temere. Aș avea motiv să mă neliniștesc dac-aș fi nevoit să părăsesc lumea aceasta cu sentimentul de a-mi fi ratat viața, dacă mi s-ar fi impus frustrări ireparabile, dacă nu m-aș fi putut realiza așa cum mi-aș fi dorit. Nu e cazul meu. Dacă aștept în liniște să se producă deznodământul, mai curând sau mai târziu, aceasta se datorează faptului că am în urmă o operă încheiată și o existență ale cărei experiențe mi-au acordat senzația rară de plenitudine. Suferințele mi-au fost compensate perfect prin satisfacții care-și trăgeau din ele rădăcinile, ori prin daruri providențiale, ținând adesea de miracol. Așa încât pot spune: chiar dac-aș pleca mâine, viața nu mi-ar fi cu nimic datoare, iar destinul, cu toate încercările lui aspre, și-ar fi împlinit cu măreție rolul de inspirator și protector.

Noaptea mi-e din ce în ce mai aproape. Dar umbrele ei lungi nu uzurpă limpezimea lăuntrică solară. Dacă e ceva ce o tulbură, este spectacolul cotidian al unei umanități suferinde care se sfâșie singură, victimă tragică a iluziilor și înșelată în mod criminal. Față de aceasta sunt cu adevărat neliniștit, mai ales când îmi descopăr neputința totală față de ceea ce văd în jur, inclusiv în ziare și la televizor. Din fericire, compasiunea e totodată consolare: mărturisind o lărgire a ființei, de obicei absorbită de propriile ei griji, ea se revelă ca o adevărată dimensiune a realizării de sine. Sensul planetar al celebrului

https://biblioteca-digitala.ro

„Seid umschlungen, Millionen!" al lui Beethoven și Schiller, devenit banal după atâta invocare, nu l-am înțeles decât foarte târziu cu inima. Îi datorez muzicii, în primul rând, faptul că am ajuns la el. Mai precis, iubirii pe care i-am dăruit-o ca ascultător care, luând-o în serios, și-a făcut-o camaradă a vieții lui. Istoria acestei iubiri vreau s-o schițez.

*

Pasiunea muzicală a ascultătorului este de o natură destul de diferită de cea care-l animă pe muzician. În lipsa aptitudinilor creatoare sau interpretative, ea nu strălucește în ochii celuilalt. În mod necesar umilă și interiorizată, ea rămâne totdeauna anonimă. În marele teatru al performanțelor muzicale publice, ea o întruchipează pe Cenușăreasa și trece, ca și aceasta, aproape neobservată. Nimeni n-o elogiază, auditorul neavând și neoferind nimic care să-i aducă aplauze. Lui îi revine zgomotul acesta atât de puțin muzical! Și totuși, ce aventuri interioare, cu rezonanță prelungită, parcurge el în timpul unui concert sau în fața micului său aparat! S-a gândit vreodată cineva să-i aducă omagiu, să-i exploreze lumea, să-i studieze procesele intime, așa cum se studiază arta muzicianului? Nu cunosc nicio astfel de inițiativă. Ciudată această indiferență față de cel fără de care actul muzical ar fi complet lipsit de sens!

Caracterul modest al condiției auditorului are totuși un revers care-i răscumpără lipsa de considerație: puritatea. În pasiunea melomanului neamestecându-se nici un interes pentru afirmarea de sine, ea atinge un grad foarte înalt de autenticitate și elevație. Ori, cu greu s-ar găsi un muzician care să-și conceapă vocația fără a se gândi la posibilitatea de a și-o pune în valoare public. Inerentă profesiunii, e drept, această aspirație se transformă pe nesimțite în ambiție și îi impune pecetea pe tot ceea ce face muzicianul: egoul lui, deja dilatat de vocație, devine adesea autocentrat în chip monstruos. Desigur, publicul nu remarcă aceasta - în afară de cazul exploatării prea comerciale a unui talent – însă viața intimă și caracterul unui muzician se resimt, iar el știe asta foarte bine. Fiindcă s-a dedicat creației și cuceririi gloriei, i se întâmplă

https://biblioteca-digitala.ro

deseori să uite că este, vorbind din perspectivă umană, mult sub realizările proprii. De fapt, munca interpretului și a compozitorului se îndeplinește întotdeauna pe seama vieții interioare și intime, a vieții sale în general, care e subiect al unei multitudini de frustrări și distorsiuni. Nici Mozart, nici Beethoven, nici Bruckner n-au trăit în spiritul viziunilor lor muzicale sublime, de altfel, nici măcar n-au căutat să facă asta. Interpretului îi e și mai greu s-o facă, din cauza diversității de stiluri cu care trebuie să se identifice exact ca un actor: atâtea roluri care-l împiedică deseori să-și descopere adevărul său existențial și să se ancoreze acolo. Și ce să spunem despre aservirea mutilantă la care este condamnat prin dependența față de impresar, de instituțiile muzicale, de capriciile publicului…

Ori, ceea ce împiedică muzica să devină viață, să impulsioneze dezvoltarea ființei și să suscite în om voința de a se depăși, nu există la auditor. Pe lângă frivolitate și superficialitate, de care totuși o conștientizare ar putea cu ușurință să-l debaraseze, nimic nu-l împiedică pe auditor să transforme valorile muzicale în valori personale stabile. Nu-i trebuie decât un efort de ascultare, de reflecție asupra a ceea ce a trăit și a înțeles, în sfârșit, voința de a face ca astfel de experiențe să-i impregneze gândul, sufletul, viața. E greu? Da, într-adevăr, dificil în mod diferit, dar nu mai puțin decât exigențele cărora li se supun compozitorul și interpretul. Mulți își dau seama, cu o exaltare trecătoare, de magia sonoră a marilor maeștri, puțini le descoperă sensul printr-o ascultare capabilă să-l reveleze. Variațiuni muzicale asupra preceptului evanghelic care vorbește de chemați și de aleși, auditorul autentic este cu adevărat o *rara avis.*

*

Nu este suficient să ai ureche, o vagă simpatie pentru muzică și o anumită capacitate de a vibra emoțional la chemările ei.

Ceea ce distinge ascultătorul cu vocație de unul ocazional este fervoarea sub al cărui imperiu caută muzica și comuniunea cu ea. Această fervoare pare locuită de un ghid

https://biblioteca-digitala.ro

misterios care prezidează alegerea operelor și genurilor, maniera de a asculta, din ce în ce mai orientată către explorarea în profunzime. Atunci când o resimțim, această putere interioară ni se arată inerentă nouă înșine: ea nu poate fi inculcată dinafară. Dacă o persoană mai mult sau mai puțin indiferentă față de farmecul marii muzici s-ar vedea împinsă să o frecventeze, indiferența s-ar transforma în dezgust sau repulsie. Calitatea ascultătorului adevărat e înnăscută ca și cea a adevăratului muzician. Venim pe lume cu acest dar și îl cultivăm așa cum se procedează cu talentul muzical.

Toată lumea, sau aproape, poate învăța, la rigoare, meseria muzicală ca tehnică, fără să devină astfel un Mozart sau un Menuhin; tot așa, între mulțimile care frecventează sălile de concert sau achiziționează înregistrări de calitate, doar câțiva știu cu adevărat să asculte și să-i însoțească pe compozitor și pe interpret în zborurile lor sonore. Se poate în mod rezonabil avansa ipoteza că în medie numărul auditorilor autentici e proporțional cu cel al muzicienilor de înaltă calitate. Și tot astfel, că misiunea muzicianului este aceea de a crea în jurul său un climat care favorizează dezvoltarea muzicalității latente a omului, elita auditorilor conștienți, cultivați și devotați rolului de a fi un exemplu stimulator pentru melomanii care nu au ajuns încă la o conștiință superioară a rațiunii lor de a fi. Fără teama de a părea lipsit de modestie, eu cred că fac parte dintre cei cărora natura și destinul le-au făcut darul vocației de auditor.

Am descoperit-o către sfârșitul adolescenței. Cu toate că o sensibilitate muzicală foarte vie s-a manifesta din copilărie, eu n-am fost în stare să-i înțeleg semnificația. Mai puțin din incapacitate personală decât din cauza atotputernicei obișnuințe sociale. Aceea că nimeni nu concepe posibilitatea unui talent de auditor și a unei arte de a asculta. În mentalitatea curentă, care e și a muzicienilor, a fi dotat pentru muzică înseamnă a avea o aptitudine de a practica un anumit instrument. Neștiind însă de ce mă simțeam într-atât de atras spre muzică, încercam să leg prietenie cu pianul care trona în salon ca o mobilă impunătoare, aflată arareori în serviciul veritabilei lui rațiuni de a exista. Fără a fi primit nicio îndrumare,

https://biblioteca-digitala.ro

îmboldit de o curiozitate irezistibilă, am descoperit de unul singur secretele pianului și ale notației muzicale. Din când în când, le ceream lămuriri surorilor și tatălui meu, care erau inițiați. Progresele mele erau uimitoare. Chiar la începutul adolescenței eram deja capabil să cânt *Patetica* de Beethoven. Totuși nu urmăream să devin pianist, cu toate sfaturile insistente ale celor ce apreciau succesele eforturilor mele de autodidact. Zelul preocupărilor mele pianistice începea să scadă pe măsură ce o nouă necesitate muzicală răsărea: aceea a simplei ascultări. O satisfăceam cu ajutorul unicului mijloc de care puteam dispune în orașul de provincie unde locuiam: radioul. Respingând instinctiv orice formă de muzică de divertisment, ascultam cu mare plăcere arii de operă, de preferință italiene. Aveam 15 ani când, în plin al doilea Război Mondial, un turneu al Operei din București a oferit provincialilor care eram ocazia de a vedea și auzi *live* o operă întreagă: *Carmen* de Bizet. A fost un adevărat seism pentru sensibilitatea mea muzicală; izbucnind de la primele sunete ale uverturii, a avut drept consecință faptul că în timpul ascultării tuturor celor patru acte o exaltare fervență a pus stăpânire pe mine. Era mult mai mult decât o emoție datorată impactului sonor asupra nervilor neobișnuiți cu asemenea zguduiri. Era ceva existențial, percepeam vag muzica lui Bizet, ca pe anunțul unei misterioase cotituri în viața mea.

Auditorul câștigase competiția cu pianistul. Cu toate că am urmat conștiincios studiul la instrument, inima mea aparținea deja noii descoperiri, aceea a bucuriei de a asculta. În vacanța de iarnă a lui 1946, am întreprins o călătorie curajoasă la București, călăuzit doar de dorința de a vedea cât mai multe opere cu putință, dorință căreia i-am sacrificat toate economiile mele. Operele de Verdi, Puccini, Mascagni, Gounod pe care le ascultam în fiecare zi a acelor săptămâni mi-au pus bazele culturii de ascultător. M-am întors într-o stare de veritabilă exaltare care m-a determinat să încerc să-i convertesc pe colegii de liceu la pasiunea mea. A fost, natural, osteneală zadarnică.

Din acel moment, un fel de înțelepciune providențială mi-a călăuzit căutarea pe drumul ce se deschidea. Împrejurări

https://biblioteca-digitala.ro

neașteptate mi-au dat prilejul să cunosc o pianistă foarte în vârstă, în al cărui salon, în fiecare duminică, prieteni melomani se întâlneau ca s-o asculte cântând – și cu toată bătrânețea – cânta minunat. Era sora unui tenor italian celebru, Giorgio Baselli, căsătorit cu una din sopranele cele mai vestite de la începutul secolului XX, Luisa Tetrazzini. Odată admis în acest cerc al aleșilor, am devenit un participant fervent. Cum România tocmai fusese ocupată de sovietici, un ofițer al Armatei Roșii, cazat în locuința pianistei, era mereu prezent, într-o atitudine respectuoasă. Îi păstrez o amintire luminoasă. Părea ieșit dintr-un roman de Dostoievski sau de Tolstoi. Acolo s-a petrecut primul meu contact cu sensibilitatea unui popor în mijlocul căruia aveam să-mi petrec, mai târziu, câțiva ani hotărâtori ai vieții.

Repertoriul Domnișoarei Eugenia Baselli era dominat de muzica lui Chopin. Vorbindu-mi pe ton intim, ca nimeni altul înaintea lui, Chopin făcea să-mi vibreze în suflet coarde pe care nici opera, nici muzica interpretată de mine însumi nu le atinseseră. Poate că fusese prea devreme ca să pătrundă în acele zone psihice. Ori, sub această influență muzicală copleșitoare s-a produs prima conștientizare a ceea ce eram în străfundul ființei mele, iar descoperirea a fost tulburătoare: ca și cum aș fi dat de un necunoscut ascuns într-un colț obscur al sălașului meu interior. Ca să mă ridic din acest șoc ale cărui ecouri se prelungeau, mi-au trebuit câțiva ani, dar aceștia aveau să preschimbe traumatismul în binecuvântare. Așa a început pentru mine cunoașterea de sine, pe când mă îndreptam spre capătul adolescenței. Încă nu știam că muzica era destinată să-mi fie ghid în explorarea interioară, a cărei importanță și necesitate nu o bănuiam nici atât.

*

Ceaikovski a întărit efectul pe care-l avusese Chopin asupra mea. El m-a însoțit cu afecțiune în această călătorie interioară care evolua către tărâmuri necunoscute. Mi-am descoperit aici o surprinzătoare afinitate cu sufletul rus. Vorbindu-mi cu o elocvență sfâșietoare, melancolia lui enigmatică mă lăsa să întrevăd propria mea enigmă. Această

https://biblioteca-digitala.ro

muzică seducătoare îndeplinea pentru sufletul meu funcția unui fel de oglindă sonoră. Vedeam acolo reflectându-se ceea ce îmbobocea în tânărul care devenisem după terminarea școlii secundare.

Nu e o întâmplare faptul că exact în acel moment m-am apucat să învăț limba rusă de unul singur. O făceam cu mare aplicație, căci îndrăgeam tot mai mult această limbă; dulcea ei muzicalitate mă cucerise înainte de a fi în stare s-o înțeleg. O iubire pe care cvasitotalitatea colegilor mei n-o împărtășeau, învățarea acestei limbi fiind o corvoadă pentru ei: plicticoasa obligație impusă de regimul pe care rușii năvălitori o impuseseră românilor.

Pasiunea pentru muzica lui Ceaikovski privea pentru moment operele. Mă duceam să văd *Evgheni Oneghin* și *Dama de pică* de fiecare dată când se dădeau spectacolele, aproape în fiecare săptămână, iar frumuseți mereu noi se revelau auditorului exaltat care eram.

Îmi plăcea să-mi fac exercițiile la limba rusă comparând traducerea în română cu originalul lui Pușkin. De altfel, se cânta adesea în rusă, căci artiști sovietici veneau des în România. Însă o admiram cu deosebire pe cântăreața română care le interpreta pe Tatiana și pe Liza, pentru care rusa era a doua limbă maternă. Ea mă fascina prin intensitatea dramatică și strălucirea muzicală a artei sale, iar aceste virtuți păreau să sclipească și mai mult când cânta în rusă (o pronunța mai bine decât româna). Se numea Dora Massini și avea să joace curând un rol de prim plan în viața mea. Nici nu bănuiam aceasta, în calitatea modestă de student la litere, care aplauda frenetic de la balconul al doilea, unde își procura biletul cel mai ieftin.

Lui Ceaikovski îi datorez, de asemenea, descoperirea muzicii simfonice. Rămâne de neuitat răscolirea trăită la concertul cu Simfonia *Manfred.* Intram pentru prima oară într-o sală de concert – respectiv Ateneul, o bijuterie arhitecturală a vieții muzicale românești, dominată cu totul de forma cercului și a spiralei. Dirijorul, Constantin Silvestri, era un artist de geniu. Ar fi putut deveni una din stelele cele mai strălucitoare ale artei sale pe firmamentul internațional, dacă n-ar fi fost restricțiile

https://biblioteca-digitala.ro

umilitoare pe care i le impusese regimul. Atracția mea către muzica simfonică se datorează atât compozitorului rus, cât și inspirației interpretului român.

În cursul unei singure seri se născu în mine convingerea că genul simfonic era mai demn de interes decât opera, unde frumusețea muzicală se amalgama cu atâtea alte ingrediente străine de puritatea ei. Faptul de a percepe doar sunete, adică muzică în stare virgină, îmi răscolea în alt fel sensibilitatea, făcând-o capabilă să depășească experiența intimității. Discursul simfonic ridica spiritul spre zone mai obiective, mai universale ale interiorității. Iar acest *Manfred* mă făcea să văd pentru prima oară capacitatea muzicii de a evoca în mod foarte inteligibil drama sufletului singur în luptă cu forțe care când vor să-l seducă și când îl amenință, fără necesitatea de a fi familiarizat cu subiectul byronian. Ceaikovski vorbea despre mine așa cum vorbea despre el însuși și o făcea conferind suferinței individuale o măreție arhetipală. Această muzică avea să mă urmărească decenii și niciodată nu și-a pierdut pentru mine puterea de fascinație. Îi datorez faptul că am început să-mi văd problemele ca pe o parte din ceva misterios și imens, care-mi depășea de departe persoana, dar și înțelegerea.

*

Totuși, în acea perioadă, pe când depășeam două decenii de viață, a avut loc o mare cotitură: m-am simțit îmboldit irezistibil să-mi dedic viața muzicii. Nu era o hotărâre abstractă, nici o iluminare misterioasă. Mă conduseseră spre ea împrejurări precise și exaltante.

Am participat cu pasiune la o dispută înflăcărată ce izbucnise în mijlocul spectatorilor pasionați ai Operei: cântăreața Dora Massini, deja menționată, îndrăznise să înfrunte tabu-ul care făcea din rolul Carmen un rol de mezzosoprană. Vocea ei de o strălucire intensă și vibrantă de soprană dramatică proiecta o lumină cu totul nouă asupra personajului. O lumină pe care eram printre puținii ce o îndrăgeau, cei mai mulți preferând interpretarea tradițională. Cu o ardoare purtând încă trăsăturile adolescenței, i-am luat apărarea în discuțiile aprinse care se angajau în pauze sau la

https://biblioteca-digitala.ro

marile cozi ce se formau în fața casei de bilete la fiecare început de săptămână. Dar constatând efectul slab al pledoariilor mele, am decis să-mi exprim și să-mi argumentez ideea într-un mod mai public: am trimis o scrisoare de spectator și meloman marelui săptămânal de cultură *Flacăra.* Fiind foarte apreciată pentru spiritul polemic frizând insolența, scrisoarea mea a fost publicată imediat. Fără să mă fi gândit pentru nimic în lume la așa ceva, era actul prin care mă dedicam muzicii. Căci redactorul, văzând în mine un condei promițător, îmi propuse o colaborare permanentă care în curând a devenit angajare fermă. Deveneam ceva ce nu mi-aș fi imaginat vreodată: critic muzical. Un critic fără voia lui! La 20 de ani și fără nicio cultură muzicală sistematică! Mă entuziasmase simfonia lui Ceaikovski, dar eu nu ascultasem vreo simfonie de Beethoven. În această stare de ignoranță trebuia să reprezint punctul de vedere muzical într-una din cele mai prestigioase reviste. Prea tânăr și prea candid ca să-mi fac scrupule, mi-am asumat bucuros sarcina oferită, străduindu-mă să învăț cât mai mult posibil în timp ce-mi îndeplineam obligațiile de gazetar.

(va urma)

SUMMARY
George Bălan
The Confession of an Original Music Lover

A philosopher, man of letters, aesthetician, educator, and passionate animator of musical life, George Bălan is a singular personality in the Romanian and world cultural landscape. His main vocation has been that of shedding light over the philosophical content of music and thus offering a systematic education to classical music lovers. In order to achieve his targeted objective, he has invented adequate methods meant to captivate the lovers of artistic beauty, he has devised real workshops of refined dilettantes who have thus learned to enjoy the masterpieces of the great creative ages. George Bălan has recorded seven decades of aesthetic militancy in his glorious career. (Lavinia Coman)

https://biblioteca-digitala.ro

PRIVIREA ESTETICĂ (X)

George Balint

Cap. XX Aspecte negative (prin absența veseliei)

Eliminând fondul de stare veselă, toate cele trei categorii armonice ei (ludicul, comicul, carnavalescul) condensează în alte chipuri estetice, pe care le considerăm negative doar în raport cu aspectul inițial (de referință), iar nu ca atare. De această dată reperul generic de fond este *jocul*, în diferite caractere, pe care le clasificăm (câte patru sau trei) în cadrul a *trei registre* ordonate coborâtor, în sensul alterării (derapării negative).

Enumerăm opt criterii de registru pentru care specificăm *trei aspecte graduale* scalate între un nivel minim / intrem (*pre*-descendent) și unul maxim / extrem (*post*-descendent):

• criteriul *caracterului de contrast*:
Minim ←(*suficient* → *puțin* → *excesiv*)→ Maxim;
• criteriul *efortului de accesibilitate*:
Nul ←(*comod* → *dificil* → *problematic*)→ Extrem;
• criteriul *aspectului de mișcare*:
Static ←(*vioi* → *moderat* → *lent*)→ Greoi;
• criteriul *expresiei de pondere*:
Imponderabil ←(*lejer* → *mediu* → *grav*)→ Strivitor;
• criteriul *clarității compoziționale*:
Transparent ←(*simplu*→*sofisticat*→*sumbru*)→ Opac;
• criteriul *expresiei de stenicitate*:
Molatec ← (*viril* → *steril* → *discordant*) → Morbid;
• criteriul *receptivității sensibile* (sufletești):
Beatitudinal ←(*plăcut*→*tern*→*dizgrațios*)→ Înfiorător;
• criteriul *imaginii de profil* (estetic):
Frumos ←(*caraghios* → *inform* → *diform*)→ Grotesc.

https://biblioteca-digitala.ro

Conform acestor criterii delimităm trei registre – unul generic și două de condensare – încadrate între două *stadii* / *stări* de margine cărora le corespund estetic *ambientalul* – ca margine *infinit-lineară* de stadiu *celest* și stare *serenă* – și *funestul* – ca margine *infim-punctuală* de stadiu *abisal* și stare *morbidă*. Registrele sunt caracterizate simbolic de *materialitate* și *areal*. Materialitatea este referită unui suport de soliditate telurică. Arealul relevă un specific de stare, referită câte unui palier constitutiv persoanei: sufletesc, mental, corporal.

În figura fiecăruia dintre registre (tabloul de la sfârșit) îi corespunde grafic un areal de format oval, diferențiat printr-o nuanță de culoare. Totodată, de sus în jos arealul este mai restrâns, indicând prin aceasta expresia de ponderare prin condensul negativ – ca masificare și tensionare. În plus, săgețile de relație între caracterele estetice dintr-un areal sunt reversibile (cu două vârfuri), indicând o relație de intervalitate (linia săgeții) și reciprocitate (orientarea vârfurilor). Aspectul de condens maxim dintr-un areal este poziționat (descendent) pe linia ludicului. Săgețile vertical-descendente, ca și unica ascendentă (dinspre ludic) sunt uni-direcționale, indicând aspectul de ireversibilitate.

Pe plan vertical, fiecare linie de descendență (prin derivare negativă) are un fundal de decor figurat printr-o coloană. Pe linia comicului (stânga) avem un decor *cameral* (expozitiv), sugerând privitorului un cadru de *familiaritate*. Pe linia ludicului (la mijloc) este conturat un decor *natural* (constitutiv), ca propriu *persoanei* joculare. De fapt, ludicul este și caracterul generic pentru derivatele din același areal sau din totalitatea registrelor. Pentru linia carnavalescului (dreapta) am considerat un decor *stradal* (tranzitiv), de ordinul unei exteriorități *comunitare*.

Primul registru, de suprafață, este numit după materialitatea generică – *terestru* – fiindu-i specifice *suficiența* și *comoditatea* jocului. Arealul corespondent întinde o stare de *veselie*, proprie jocului plăcut, simplu, viril, imaginativ. Cele trei categorii estetice date ca referință și deja comentate (comicul, ludicul, caranavalescul) se regăsesc aici. Încă din acest stadiu de areal am adăugat un prim aspect de condensare, prin

https://biblioteca-digitala.ro

categoria *pătimașului*, specific în acest caz jocului *concurențial*. Pozitiv, jocul concurențial *modelează* dexteritatea și comportamentul. În sens negativ, el *intensifică* deteriorant starea, sub aspectul *înverșunării* de a *înfrânge* concurentul (considerat chiar și ca proprie condiție), iar nu de a câștiga concursul (din plăcerea jocului), riscând deraparea din jocul poznaș și hazos într-un joc incident și nervos, caracterizat de *patima performanței*. Prin urmare, prin concurențial calitatea jocului vesel se alterează, iar prin performativizare se înnegurează.

Dinspre același registru-areal de referință jocul se poate și dematerializa prin aerare, odată cu decuplarea de planul terestru (săgeata suitor-verticală), dizolvându-se într-o stare de reconfortantă *beatitudine* în plenaritatea unei serenități celeste (metaterestre). Nu vorbim în fapt de un proces sublimativ (iluminativ), către spiritual, ci de un salt hedonist în delectare, prin care se trece din ambianța jocului în plăcerea *ambientalului*. Într-un fel poetic, l-am exprima astfel: *Dorind la necuprinderea ta, / O, ambient de beatitudine, / Cum m-aș lăsa decuprins în serenitatea-ți neschimbătoare / Și cât de nesfârșit m-aș simți în celesta-ți imensitate.* Așadar, concurențialul poate umbri calitatea jocului/jocularității vesel/e, iar delectivitatea părăsește jocul spre a pluti în plenitudinea noncontrarietății paradisiace (ceea ce, cultural, este similar ignoranței).

Un registru mai jos, al doilea areal este caracterizat de o materialitate *interestră*, ca expresie a *puținătății*, și de un areal exclusiv *conceptual*, ca expresie a *dificultății*. Am cuprins aici doar aspectele derivate din cele trei categorii inițiale. Astfel, fără fondul de veselie, jocul comic decade în *artificial* sau *absurd* (insemnificabil sub caracterul de comic), derapând în *abstract*. La rându-i, joaca ludică apare *confuză* ori *stupidă* (inabordabilă sub caracterul de copilăros), diminutivitatea probând acum un caracter *ciudat*. Chiar și aspectele de relaționare concretă ținând de senzațiile corpului viu, atât de firești în carnavalesc, sunt dificil de decantat, întrucât sursa/obiectul atingerii nemijlocite (senzației) este ea însăși *difuză*, astfel că jocul carnavalesc devine *aberant* (inconturnabil prin aspectele de mascare/răstrunare), profilând un caracter *anomic* (fără obiect).

https://biblioteca-digitala.ro

Al treilea registru (al doilea nivel de condensare) se declină printr-o materialitate *subterestră*, prin masa *excesivității*, și un areal de *instinctualitate* configurat prin *problematica* unor jocuri dizgrațioase, tenebroase, discordante, grosiere. Referit comicului avem condensul de joc *vulgar* (respingător), specific caracterului de *burlesc*. Pe linia descendenței ludicului survin jocul *adversativ* (conflictual), sub aspectele de *hidos* și (mai jos) de *monstruos*, acesta din urmă caracterizând un joc *sinistru* (infernal). La rându-i, carnavalescul decade într-un joc *hiperbolic* (uriețesc) și amețitor, marcat de *licențios*.

Cum deja am mai spus, dincolo de registrul excesivității subterestre se atinge limita maxim/extremă (de jos) ca margine infim-punctuală al cărei condens corespunde stării *morbide* (înfiorătoare) de stadiu *abisal* (singularitate), caracterizând estetica *funestului*.

Cap. XXI *Sinteză de final*

Dacă fondul de veselie pe care se profilează ludicul este estompat, estetica sa definitorie se voalează, rămânându-i însă trăsăturile de elan (spontaneitate), inconsecvență (asimetrie), elasticitate (lejeritate), noncadențialitate (atemporalitate), cursivitate în sine (inmensurabilitate), vivacitate (repetitivitate pe niveluri subdivizionare, diminutive). Ludicul se ramifică astfel degenerativ, prin diferite aspecte: *ambientalul* – ca urmare a inhibării spontaneității schimbărilor și diminutivizării, dar și a unei moderări a tempoului tinzând în lentoare; *redundanța* – în consecința deconturării și/sau aplatizării (linearizării, deprofilării) chipului tematic prin uniformitate noncadențială, ducând la plictis/saturație. Încetarea stării de jocularitate face ca toate spontaneitățile să devină gri și indigeste. Totodată, absența veseliei permite ca inocența ludică dată de inexistența contrarietăților conflictuale, adversative, să fie alterată de apariția unui contrast interior (de conținut), joaca asimetriilor intensificându-se ardent în juxtapuneri tot mai disproporționate, contrastul exagerat până la radicalizarea concurențialului (alb sau negru, totul sau nimic, acum ori niciodată) ajungând *obiect* indecelabil jocului.

Fără fondul de veselie comicului îi rămân aspectele compoziționale de tip deformativ, dar care, desigur, nemaifiind

https://biblioteca-digitala.ro

caricaturale, nu mai provoacă râsul. Astfel, contrastul dat de sluțirea comică poate derapa din familiar în *straniu* (misterios), generând *înfiorare*; din simpatic în *fioros* (monstruos), inducând *spaima*; din jovial în instinctual, conturând expresia *burlescului* sau, mai grav, a *monstruoslului*. La fel, melodiosul caricaturizat prin *zgomotos* riscă neînțelesul și, în consecință, inacceptabilitatea ori indiferența. Atunci când comicul este perceput ca imposibilitate (logică), conotează *absurdul*. Aceasta denotă că perceperea comicului ține predominant de inteligență (competența/cultura intelectuală), și mult mai puțin de empatie (ca percepere/intuire prin identificare afectivă).

Când eșafodajul caracterial de veselie dispare, carnavalescul simultaneității-în-diversitate se vădește doar structural, chipul său căpătând o altă semnificație. *Peisaj imaginar IV* (1951) pentru 12 posturi de radio – emițând simultan şi mereu altfel materiale sonore extrase din diferite emisiuni radiofonice (de pe diferite lungimi de undă) şi mixate ulterior pe banda de magnetofon este o lucrare dintr-un memorabil ciclu (promovat în 1939) prin care compozitorul John Cage (aplicând un procedeu de distorsionare a sunetului cu magnetofonul) se afirmă drept promotor al muzicii electronice. Suntem departe de estetica carnavalescului, nu însă și de fenomenalitatea lui. Aceleiași perspective de factură structurală, epurată caracterial prin *abstractizare*, îi putem considera și *Strategie* (1962) pentru două orchestre de Yannis Xenakis, desigur, în condiția unei alte estetici de limbaj și mod de organizare formală (teoria jocurilor). *Texturalismul*, *punctualismul* și/sau *fragmentarismul* – prin infradivizionare formală (până la elementar), anulând posibilitatea de coagulare a unor unități melo-ritmic-timbrale de expresivitate (cânt/ frazare), făcând ca, involuntar, privitorul (auditorul) să ia o distanță lăuntrică convenbilă – un fel de pas-*înapoi*-și-*lateral* ca decuplare emoțională: dinspre timpuirea sufletească (cu dor) către netimpul mental (ca idee) –, spre a putea obține o imagine inteligibilă, sunt, de asemenea, specifice unui canavalesc lipsit de veselie.

https://biblioteca-digitala.ro

Introducem o notă despre spectacolele lui Irinel Anghel[1].

NOTĂ. Oricare dintre multele și variatele spectacole de tip *fusion* ale lui Irinel Anghel devin accesibile celui chemat să participe ca martor (uneori chiar implicat în *show*), câtă vreme se lasă în mainstream-ul jocului. Pe cât va căuta la un înțeles imediat, de moment, se va decupla de joc, în consecință va rata un fapt de experiențiere culturală proprie, fertilă pentru o ulterioară reflecție de semnificare. La vedere, estetica acestui tip de *perfomance*, destul de original în peisajul românesc, poate contrariază și respinge (mai ales când sonoritățile sunt de extremă intensitate). Din umbră însă, te simți „împins" într-o arenă fără netezime, cu numeroase circumvoluțiuni de răsuciri și întoarceri. Sigur, poate fi bulversant, dar și savuros.

Complexitatea show-performance-fusion marca Irinel Anghel probează adesea experimentul. Ea experimentează experiențierea jocului, fiind realizator din toate unghiurile, atât de concepție/regie, cât și de joc/actorie. O serie de titluri sunt sugestive: *Magic* (pentru pianist în pian, chitarist, cântăreț neprofesional în interiorul unei mașini de fitness și video live); *Data nașterii: 27.03.2010* - spectacol experimental (atelier și spectacol); *Din mintea mea* - teatru non-verbal; *LoveBubbleStory* (pentru instalație cu bule, 2 sonerii, electronică, chitară electrică); *Întrebarea realității* (spectacol experimental); *Bucătărie sănătoasă* (gătit experimental pentru 2 sonore); *Păsările Kaoss în NowHere'sVille* (spectacol electro-concert cu oameni și păsări); *De ce nu?* (Concertul jocului de șah RenașcienceFiction); *Ghostphony* etc. De altfel, înaintea oricărui concept, I. Anghel se ia pe sine ca partitură a interpretării ce-și propune. Un fel de narcisism (nu lipsit de nuanța erotismului) căruia, dacă-i reziști fără încremenirea stuporii, i te vei putea alătura într-un fel memorabil (pentru tine), căci, atenție, sunt evenimente-*happening*, irepetabile.

Oarecum nefiresc, la spectacolele lui I. Anghel trebuie să-ți faci curaj ca să râzi, cei din jur considerând că asistă la ceva mult prea grav, de maximă intelectudine. Prin urmare, râsul e indecent și deranjant. Dimpotrivă, taman prin râs se participă deplin armonic, căci există un conținut de ironie și umor ce merită aplaudate astfel.

---

[1] Irinel Anghel (1969), personalitate complexă și activ-prolifică în peisajul muzicii românești, muzicolog, compozitor și realizator a unor inedite spectacole în genericul *fusion*, la care participă și ca performer vocal, promovând o estetică ce corespunde, cu un ecou de experimentalism aparte, psihedelicului anilor '60.

https://biblioteca-digitala.ro

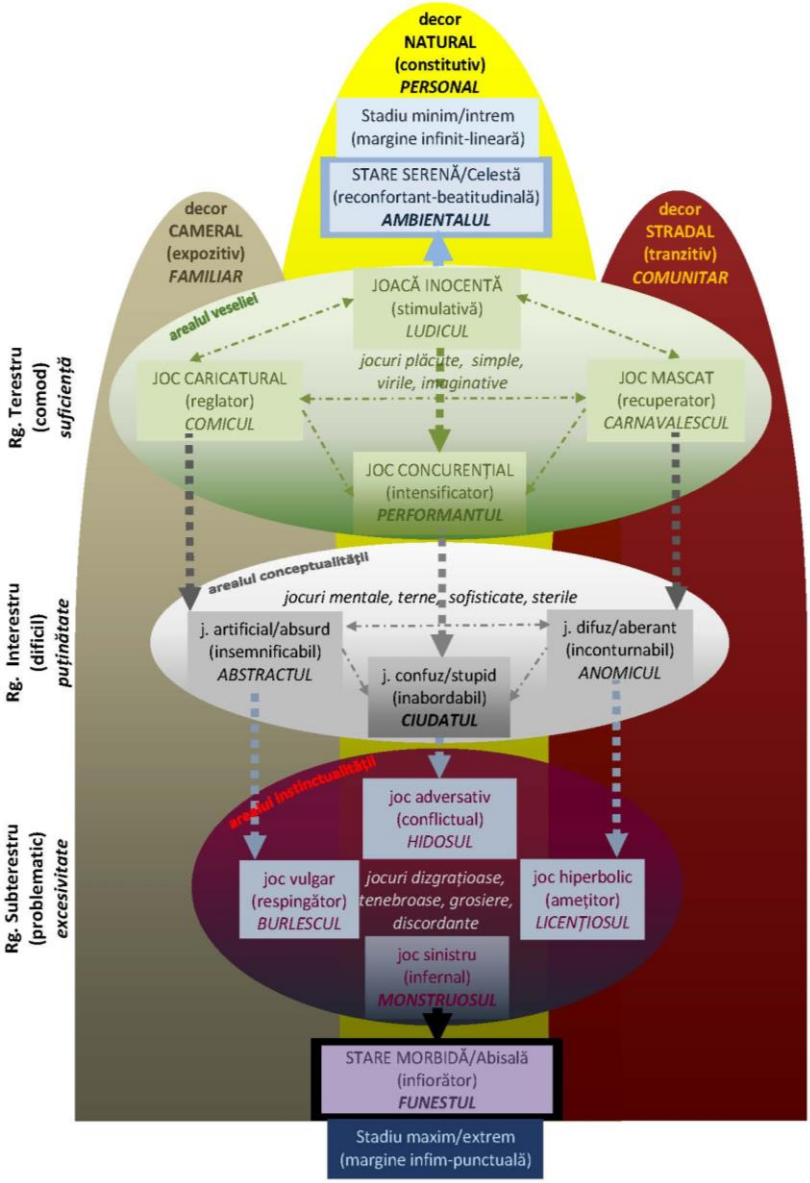
Irinel Anghel nu se joacă pentru ca ceilalți s-o asiste, s-o imite ori s-o admire. Ea dorește să-i determine la deprinderea unei stări curate și cât se poate de simple, proprie jocularității: buna-dispoziție sau veselia copilăroasă. Desigur, complex fiind, spectacolul jocului ei poate fi și tălmacit. Dar asta numai după ce l-ai probat, măcar și imaginar, ca participant în al său „musicircus".

În concluzie, fără acuitatea comicului rămânem cu realitatea ridicolului, cel mai adesea nebăgând de seamă, așa cum am duce o boală pe picioare. Dar dacă suntem vitregiți de ludic (precum adultul trecut de copilărie), forul lăuntric se încețoșează, cromatica vieții devine indistinctă, iar chipurile se uniformizează în cenușiu. Treptat, văzându-ne, nu ne mai recunoaștem, iar știindu-ne, începem să uităm unii de ceilalți ca bucurie de-a fi impreună. În cele din urmă, printr-o mecanică a dihotomiei și autismului, ne desolidarizăm până la nepăsare. Dramatica *indiferență* este peisajul anost al unei lumi desprinse sensibil (sufletește) și ireversibil de ludic. O lume aparent abstractă (corectă formal), dar cariată pe dinăuntru de instinctualitate; subculturală și fatal monstruoasă (licențioasă).

Ironic spus, dacă e să alegem între două rele, mai bine ridicoli, decat anomici. E răul cel mai mic și totuși apt reconvertirii către bine. Metodic, orice bine se scalează începând cu *binișorul*. Iar acest diminutiv al binelui, deja prin el insuși invocă ludicul. Recuperarea pare astfel posibilă.

Cultural vorbind, carnavalescul nu e doar o spectaculară expunere în vederea delectării, ci un fapt de trăire semnificată în forul conștiinței fiecăruia dintre jucători. Un autentic prilej catarctic. Acum însă, virtuțile carnavalescului au fost de mult uitate, fiind abuziv înlocuit de divertisment, care i-a disipat kairosul, astfel încât nu mai are un anume unde și când, fiind pretutindedni și mereu ca un aici-acum global. Un carnavalesc gonflat la scară planetară, deopotrivă în real și în virtual, și din care nu te mai poți retrage nici măcar murind, căci e inmarginal și perpetuu. Actualul pseudo-carnavalesc joacă dezăgăzuirile bestiale, hiper-erotismul și exhibiționismului aleatoriu. Departe de a mai fi o punte, ca odinioară, între două stări de ordine, își este sieși propriul orizont. O paradă multi-linear mecanică și areal-inundă.

https://biblioteca-digitala.ro



Registrul jocului vesel și condensurile sale degenerative

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

George Balint
The Aesthetic Gaze (X)

The conclusion of the second part of the essay entitled *The Aesthetic Gaze* discusses the negative aspects of three aesthetic categories – ludic, comic and carnivalesque – which degrade cheerfulness through the absence or occultation of the predominant state. The innocence, spontaneity and accuracy of the unintentional ludic spirit disappear, and the game is severed from playing at all levels and in all respects, receiving the amorphous and at the same time formal distinction of the object. The game is thus legitimised only as performance, in a final, conclusive, ultimate here and now. Finally, it risks to condense in the abyss of monstrosity and fatality, or to disintegrate comfortingly in the gaseous hedonism of ambient music.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez

https://biblioteca-digitala.ro